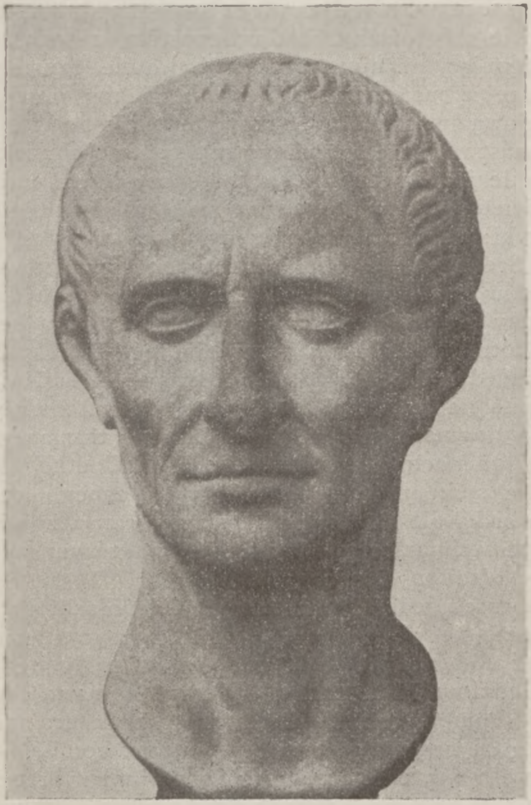
LISTY Z TEATRU
Kwiecień 1925.
Nr. 6.
Rok 2.



...ileż wieków
powtarzać będzie naszą wzniosłą scenę
w nieznanej jeszcze przyszłych ludów mowie!

»Juljusz Cezar«, Akt III. sc. I.

„Juljusz Cezar“ Szekspira a dzień dzisiejszy.

I.

Wśród utworów Szekspira, w których pulsuje tak potężnie duch romantyczny, pierwszy jego dramat rzymski jest najbardziej klasycznym nietylko przez swój przedmiot, ale i przez formę. Prawie cały pisany jest uroczystym, retorycznym wierszem; występujący w nim wybitni obywatele rzymscy przemawiają zawsze z majestatyczną powagą, jakby przejęci donioslością dziejową swych słów i czynów; mowa jest ciągle o ważnych sprawach państwowych, prawie nigdy o osobistych; niemal ciągle jest na scenie jakiś tłum słuchaczy — sprzysiężeni, lud, wojsko — i przemówienia głównych aktorów mają wskutek tego charakter deklamatorski; brak prawie zupełnie ustępów prozą, w innych dramatach Szekspira przeplatających sceny wierszowane, i brak tych epizodów realistyczno-komicznych, które arcydziełom tragicznej Muzy poety nadają tak odrębną i swoistą cechę.

Cała ta koturnowość tonu sprawiała, że »Juljusz Cezar« cieszył się względną popularnością u klasycystów XVIII wieku, którzy zresztą na twórczość Szekspira patrzyli z wyżyny swych odmiennych dogmatów. Uwielbia »Cezara«, tłumaczy go i naśladuje w dramatach własnych Voltaire, a Goethe nietylko kilkakrotnie w życiu nosi się z planem własnego dzieła o podobnym temacie, ale utwór Szekspira wystawia z honorami na scenie teatru weimarskiego w okresie, w którym sam najwierniej hołduje ideałom klasycznym.

Z tych samych jednak powodów właśnie, dla których »Juljusz Cezar« zalecał się wyznawcom estetyki klasycystycznej, utwór przedstawiać się musiał jako jedno z mniej ponętnych dzieł Szekspira ludziom XIX wieku, wykarmionym na ideologji romantycznej. Pompatyczność deklamacyj, brak urozmaicenia indywidualnego i brak upstrzenia akcji przez komikę — wszystko to wywoływało wrażenie posągowej monotonji w przeciwieństwie do malowniczej barwności innych dzieł poety. Z dramatów rzymskich nie pociągał generacyj romantycznych ani »Juljusz Cezar« ani »Korjolan« — utwory nazbyt wyłącznie polityczne w treści, a w stylu nazbyt wiernie odtwarzające surową prostotę starego republikańskiego Rzymu. Zachwycał te pokolenia raczej trzeci dramat rzymski, »Antonjusz i Kleopatra«, ze swą płomienną akcją miłosną, bogactwem charakterystyki indywidualnej w rysunku bohaterki i fantastycznym egzotyzmem i przepychem tła wschodniego.

II.

W »Cezarze« oprócz poważnej jednostajności stylu, analizujące umysły wieku XIX drażnił widoczny brak ideowej jednolitości w koncepcji artystycznej poety. Zdawało się poprostu, że Szekspir, po raz pierwszy w swej twórczości otwarłszy magiczne karty Plutarcha, olśniony bogactwami »Żywotów sławnych Greków i Rzymian«, znalazł się w prawdziwym *embarras de richesse* i jął pełnemi garściami czerpać swe złoto z trzech życiorysów naraz: Cezara, Brutusa i Antonjusza, bez dbałości o jedność planu dramatycznego. W rezultacie, jak surowo orzekł jeden z największych pisarzy dramatycznych XIX wieku, Franciszek Grillparzer, »jakkolwiek rzecz weźmiemy, *Juljusz Cezar* nie jest sztuką dobrą. Pierwsze trzy akty dramatycznie doskonałe, potem wątek się rwie i interes staje się ściśle historyczny... Ostatecznie — wydarzenia, nie akcja.« Istotnie — bohaterem sztuki nie jest ani sam Cezar, którego oglądamy tylko w okresie starczego uwiądu jego wielkości (uwiądu, przez poetę drażniąco uwydatnionego), ani Antonjusz, który jest sprężyną akcji raczej niż pierwszoplanowym charakterem, ani wreszcie Brutus; bo choć ten poetę najgłębiej interesuje psychologicznie i jako »najszlachetniejszy Rzymianin z nich wszystkich« pokłon w ostatnich słowach sztuki otrzymuje, jednak właśnie w tych partjach, gdzie mógłby się już definitywnie na pierwszy plan wybić, jak słusznie zauważył cytowany już Grillparzer, »kontrast między bezinteresownością Brutusa a osobistą ambicją i zawiścią innych nie jest wyzyskany konsekwentnie«. Nie można też, jak chciał inny, entuzjastyczniejszy krytyk-poeta, Swinburne, pojmować tragedji Brutusa jako hołdu poety dla historycznego ideału republikańskiego, którego Brutus jest ostatnim w Rzymie rycerzem.

Przeciwnie — co właśnie głównie odstręczało ludzi XIX wieku od tego dzieła Szekspira, to szczególnie widoczny tutaj wrogi jego stosunek do idei demokratycznej, brak wszelkiego zmysłu dla tych doktryn socjalnych, które od Rewolucji francuskiej poczynały się stawać atmosferą duchową całego cywilizowanego świata. *L'avvenire è muto nelle sue pagine, l'entusiasmo pei grandi principii ignorato!* tym głosem skargi odezwał się niegdyś o Szekspirze wielki idealista republikański, Mazzini. A najznakomitszy w naszych czasach historyk dramatu, zmarły krakowski profesor Wilhelm Creizenach, przytaczając te słowa i wspominając o napaściach Lwa Tołstoja na Szekspira za jego anty-demokratyzm, przyznaje sam, że Szekspir nie należy do genjuszów wieszczych, których ideje wyprzedzają epokę i jak zorza zwiastują nowy dzień historji.

III.

Trzy razy w swej twórczości Szekspir z odrazą i pogardą przedstawił tłum jako cuchnącą i ordynarną, bezmyślną i dziką »wielogłową bestję«, biernie poruszaną każdym powiewem zręcznej demagogji, niezdolną do idealizmu i poświęcenia, a za to zdolną w stanie podrażnienia do największych okrucieństw. Bunt motłochu pod wodzą Jacka Cade w »Henryku VI« (część II, akt IV, sc. 2—10) ma wszystkie typowe cechy rewolty bolszewickiej, począwszy od naiwnego pojmowania komunizmu[1]) a skończywszy na tępieniu inteligencji[3]). W »Korjolanie« wybitna jednostka zgubą przypłaca swą niezdolność do upokorzenia się przed tłumem obywateli-wyborców przy staraniach o ich »szanowne głosy«. Zaś w »Cezarze« mamy w klasycznej formie najbardziej typowe ze wszystkich widowisk politycznych: kalejdoskopijną zmianę w usposobieniu tłuszczy, która najpierw z szacunkiem potakuje szlachetnemu doktrynerowi, a zaraz potem daje się porwać wymowie demagoga. Wreszcie w »Burzy«, tym epilogu całej twórczości poety, jakby kwintesencja jego sądów o demokracji, ukazuje nam się potworny Kaliban, uosobienie szarej masy przeciętnych jednostek, »zjadaczy chleba«, przenigdy zdaniem poety niezdolnych do tego, by się moralnie czy umysłowo zbliżyć do aniołów.

Wszystko to było gorżką pigułką dla zdecydowanych postępowców ery liberalnej, co pełną siłą pary po falach demokratyzacji zdążali w wymarzoną, zbawczą, promienną przyszłość. Jeszcze Renan w swej fantazji na temat dalszego ciągu »Burzy« (*Caliban*, 1878), aczkolwiek używa sobie na subtelnej, satyrycznej krytyce swej mieszczańskiej, trzeciej republiki, jednak uważał za obowiązek uczciwości kulturalnej w zasadzie burżuazyjną demokrację usprawiedliwić, ukazując nam Kalibana rządzącego Medjolanem nie gorzej, a pod niektóremi względami nawet lepiej, niż jego dawny pan, sędziwy filozof Prospero.

IV.

Dziś nadeszły czasy, w których zgoła odmiennemi oczyma patrzymy na szekspirowski obraz demokracji. Nietylko, że ochłonąwszy z gorączki wojennej, otrzeźwiała i zbiedzona ludzkość

---

[2]) »Odtąd będzie można w Anglji siedem półgroszowych kukiełek dostać za grosz; garniec trzyobręczowy będzie odtąd mierzył tyle co faska z dziesięciu obręczami; a za zdradę stanu poczytam picie półpiwków; całe państwo ma być wspólną własnością.., pieniędzy u nas nie będzie, wszyscy będą jedli i pili na mój rachunek, wszystkich też ubiorę w jedną liberję, ażeby wyglądali jak bracia i czcili mnie, swojego pana.. «

[3]) Pisarza z Chatham wieszają z piórem i kałamarzem na szyji, za to, że umiał pisać i innych uczył. Lordowi Say każe Cade ściąć głowę, bo umie po francusku i po łacinie, więc jest oczywistym zdrajcą, a w dodatku zaprowadził druk i wystawił papiernię.

mądrą się stała bezbrzeżnie smutną mądrością rozczarowania. Ale przedewszystkiem demokratyzacja w zawrotnym swym pędzie doprowadziła większość społeczeństw do kresu zdobyczy politycznych, od którego dalsza droga wiedzie już tylko *ad absurdum* rządów analfabeckich. A jedno wielkie społeczeństwo, doktryną oszalałe, na naszych oczach powaliło się w ruinę ekonomiczną pod gruzami ostatecznych zdobyczy gospodarczych proletarjatu. Krzyk o przesileniu parlamentaryzmu idzie przez wszystkie cywilizowane narody, nie wyłączając tych, co jeszcze sześć lat temu, gdy powstały do nowego życia, przyobleczenie najjaskrawszej i najmodniejszej szaty parlamentarnej uznawały za *ça-va-sans-dire* etykiety kulturalno-politycznej.

W tej »dziwnie osobliwej« chwili dziejów »Juljusz Cezar« nabiera — w Polsce zaiste nie mniej niż gdzieindziej! — potężnej aktualności, potężniejszej. niż ją dziś mieć może którekolwiek inne z arcydzieł Szekspira.

Mówiono: jeżeli bohaterem »Juljusza Cezara« nie jest ośmieszony w pierwszych dwóch aktach, a zabity w trzecim Cezar, to jest nim w każdym razie c e z a r y z m, jako siła dziejowa okazujący swą żywotność: on w dalszych aktach staje na miejscu zabitej osoby Cezara i w niwecz obraca dzieło sprzysiężonych, on nawet w wyobraźni poety widome przybiera kształty jako złowróżbny duch Cezara, dwukrotnie pojawiający się Brutusowi przed klęską.

Nie! Genjusz Szekspira jest zbyt wybitnie dramatyczny, by operować taką historjozoficzną abstrakcją jako osnową dzieła, na sposób średniowiecznych moralitetów. Przedmiotem jego sztuki, jak przedmiotem natchnień jego ukochanego Plutarcha, są zawsze żywe osobistości ludzkie.

I jest jeszcze drugi, głębszy powód, dla którego tę ideową interpretację odrzucić trzeba. Wszakże owe irytujące śmiesznostki szekspirowskiego Juljusza wyraźnie chyba o tem świadczą, że Szekspir bałwochwalcą cezaryzmu nie jest, że i jego organiczne słabości widzi. »Juljusz Cezar« nie jest poprostu dramatyczną demonstracją koniecznego triumfu absolutyzmu w momencie historycznej dojrzałości.

Nie jest też tragedją osobistą Brutusa, jak chcieli inni. Prawda, że postać nieszczęsnego idealisty — tak blisko pokrewnego Hamletowi, jego bezpośredniemu następcy w chronologicznej galerji wielkich figur szekspirowskich — ze szczególnem zamiłowaniem i wnikliwą szczegółowością analizy psychologicznej jest przedstawiona. Ale już fakt, że postacie, jak Kassjusz i Marek Antonjusz z tą samą niemal plastyką obok niego i naprzeciw niego są postawione na pierwszym planie — fakt ten wymownie dowodzi, że nie o samego Brutusa jedynie, nie o jego ludzką tragedję tylko chodziło poecie. Fatalizm tragiczny sprawy dramatycznej w »Juljuszu Cezarze« tkwi nie w charakterze

Brutusa jedynie — tkwi w tej sprawie samej. »Juljusz Cezar« jest nietylko tragedją samych jego złudzeń demokratycznych, jest nietylko tragedją jakiegoś nad-Kiereńskiego, lecz jest tragedją kiereńszczyzny jako ideologji — bardzo wzniosłej, szlachetnej i poetyckiej, ale kiereńszczyzny.

Cóż więc mogłoby w spuściźnie wielkiego poety głośniej do nas wołać *de te fabula narratur*, niż ten właśnie dramat, gdy nań dziś patrzy pokolenie, co samo tragedję swych illuzyj demokratycznych tak boleśnie przeżyło i na tak rozmaite — większe i mniejsze — sposoby w różnych dziedzinach społecznych i duchowych codziennie jeszcze przeżywa?

V.

Z jednego jeszcze innego, już bardziej literackiego względu »Juljusz Cezar« wznowioną dziś posiada aktualność. Przeżywamy w XX wieku nietylko rozczarowanie po iluzjach demokratycznych wieku XIX, przeżywamy także reakcję przeciw bałwochwalczej wierze tamtego stulecia w wyższość rewolucyjnego romantyzmu nad dogmatem i tradycją klasyczną. Od sensacyjnej przedwojennej książki Lasserre'a o romantyźmie francuskim na wszystkie tony i we wszystkich językach, odnawia się pojęcie *le mal romantique*. W okresie o takim nastroju z konieczności na front wśród arcydzieł Szekspira w uwadze społeczeństwa wysuwać się musi utwór, w którym zasadniczo romantyczny jego genjusz do klasycznego tematu przez klasyczny styl zastosować się umiał i w granicach tego stylu coś prawdziwie pomnikowego stworzył. Z głębszem zrozumieniem dla żywotności wiekuistego pierwiastka klasycznego w sztuce, z bardziej zrównoważoną, niż w erze romantycznej i po-romantycznej oceną płodów artystycznych klasycyzmu wskrzesnąć musi coś z zapału XVIII wieku dla tej właśnie wśród szekspirowskich tragedyj.

Nieśmiertelność Szekspira i wieczność jego sławy w tem właśnie najwidomiej się przejawia, że każda epoka ma swojego Szekspira, każdej ukazuje on to oblicze, którego w nim dopatrywać się jest skłonna, każda ceni wśród jego wielorakich i nieprzejrzanych doskonałości twórczych te zalety i te dokonania, które jej własnym potrzebom duchowym i ideom panującym najbardziej odpowiadają. Wśród tych nieskończonych przemian w poglądach na Szekspira i w akcentach zachwytu nad nim, niezmiennym tylko pozostał od trzech stuleci i niezmienionym już pozostanie na zawsze ten zachwyt sam, coraz inne narody, coraz nowe pokolenia, coraz szersze warstwy społeczne biorący w swą czarodziejską władzę.

WŁADYSŁAW TARNAWSKI.

O »Juljuszu Cezarze«.

(Fragmenty z komentarza).

Szekspir na przełomie drugiej i trzeciej epoki twórczości.

Juljusz Cezar nie był drukowany za życia autora, cały jednak szereg okoliczności pozwala nam dość dokładnie oznaczyć czas powstania sławnego dramatu, pozwala mianowicie prawie napewne umieścić go u progu trzeciej epoki twórczości, której początek schodzi się z początkiem w. XVII, a koniec przypada mniej więcej na r. 1608. Epoka ta miała wydać największe arcydzieła Szekspira i poezji dramatycznej świata wogóle.

Skąpe wiadomości, jakie posiadamy o dziejach życia poety i początkowych losach jego utworów, wystarczają nam jednak do uzmysłowienia sobie olbrzymiej przepaści, dzielącej młodzieńca, który niegdyś, w drugiej połowie dziewiątego dziesiątka XVI w., zapewne wskutek kłopotów materjalnych rodziny, a może i złego pożycia małżeńskiego, powędrował do stolicy po majątek i sławę, od w sile wieku będącego mężczyzny z ostatnich lat stulecia, znanego jako wybitny aktor, zestawianego jako poeta z Owidjuszem, jako dramaturg z Plautem i Seneką, posiadającego stosunki pośród arystokracji, sięgającego ze skutkiem po dyplom szlachecki, nabywającego udziały teatralne w stolicy i nieruchomości zarówno w stolicy, jak w rodzinnem mieście. Marlowe, Kyd, Greene, Peele, Lyly, Nashe, Lodge, przed nimi zaś wielki Spenser, tak samo poszli szukać szczęścia do Londynu — i żaden go nie znalazł. Jednemu Szekspirowi było danem zdobyć upragniony dobrobyt, a jeżeli tamci też zakosztowali za życia sławy, to on jej posiadł bez porównania więcej.

Wszystko to miało pozostać udziałem poety aż do zgonu. A jednak widzimy, że właśnie w ostatnich latach XVI w. czuł się najszczęśliwszym. Najwidoczniej to, co zdobył, miało jeszcze dla niego urok nowości, zanim z wiekiem i z dalszym rozwojem genjuszu stanęła mu wyraźniej przed oczyma znikomość zarówno dóbr materjalnych i zaszczytów, jak sławy literackiej. Zresztą jest rzeczą jasną, że około r. 1601 jakaś bliżej nam nieznana zgryzota zatruła życie poecie, wyciskając na długo piętno pesymizmu na jego twórczości i przysłaniając jej błękit ołowianemi chmurami. Dopiero czwarta epoka miała przynieść pogodę, ale wedle popularnego określenia — pogodę jesienną.

Narazie jednak jesteśmy w okresie żniw i sianokosów. Brzęk kos i sierpów, wesołą pieśń pracujących pod gołem niebem przerywają raz po raz wybuchy zdrowego, beztroskiego śmiechu. Wzrokowi poety uciekły gdzieś na kraj widnokręgu ponure strony życia. W *Henryku IV* pozwolił żywiołowi komicznemu rozróść się do ostatecznych granic i przysłonić sobą wątek historyczny. W *Henryku V* udramatyzował pełną chwały kartę dziejów ojczystych. Pozatem pisze komedje — w przeciągu jakichś lat dziesięciu dziewięć komedyj.

Po niepozbawionym żywiołu tragicznego i głębszej myśli, ale pogodnym *Kupcu weneckim*, idą przypuszczalnie dwie sztuki, obok młodocianej *Komedji omyłek* najbardziej zbliżone do farsy: *Poskromienie złośnicy* i *Wesołe Kumoszki z Windsoru*. Następuje *Wiele hałasu o nic*. Nie brak tu sytuacyj dramatycznych, ale poeta odwraca strumień akcji z nad samego brzegu przepaści, po nieudałym ślubie z aktu IV przyjdzie prawdziwy w akcie V, a po nim huczne weselisko. Zresztą dramatyczne przejścia Hero, sztywnej nieco w swym dziewiczym wdzięku i bierności, oraz nie zapominającego o posagu amanta Klaudja spycha na drugi plan nieśmiertelna para, Benedykt i Beatrycze. W *Jak wam się podoba* i w *Wieczorze Trzech Króli* srogość tyranów nie jest srogością, wygnanie pozbawione jest

goryczy, morska toń nie pożera topielców, szpony rozjuszonej lwicy zadają tylko nieszkodliwe drapnięcia, rany, zadane w pojedynku, są tylko komicznym efektem, a wszystko to stoi obok niezmiernie poetycznych obrazów miłości, melancholijnej czasem, gdy jej z jakiejś przyczyny nie może uwieńczyć wzajemność, ale dającej się ostatecznie zawsze zwrócić we właściwym kierunku, obok niesłychanej werwy, dowcipu, obok nastrojowych scen na łonie natury. Co chwila rozbrzmiewa muzyka i pieśń — czasem tęskna, częściej skoczna i swawolna.

Jak wam się podoba mieści wprawdzie tylokrotnie omawianą postać smętnego i często zgryźliwego cenzora życia. Lecz J a k ó b stoi poza ramami akcji i jego melancholja nie zaprawia wszystkiego dookoła żółcią, jak Hamletowa. Jego obecność czyni prawem kontrastu koloryt sztuki jeszcze pogodniejszym. Mizantrop ten jest co najwyżej pierwszym zwiastunem mającej nadejść zmiany w nastroju i poglądzie na świat poety.

Być może, iż pośród tych komedyj należałoby postawić jeszcze jedną, *Koniec dzieło chwali*, a przynajmniej weselszą część jej tekstu — epizod, którego bohaterem jest tchórzem podszyty junak, P a r o l l e s.

W *Nocy Trzech Króli* wesoły nastrój Szekspira osiąga szczyt — i w dalszych komedjach tego szeregu obniżamy się nagle. Poprzez strome a kruche skały głębokich zagadnień bytu schodzimy na miałki piarg gorzkiej ironji, z którym błyskawicznie obsuwamy się na złomami ideałów zasłane pola pesymizmu. *Wet za wet (Measure for Measure)* roztoczy przed nami wstrętny miejscami obraz »świata zepsutego«, którego przykrego wrażenia nie zatrą dwie dodatnie postaci K s i ę c i a i I z a b e l l i. *Troilus i Kressyda* oplwa żółcią i jadem zarówno posągowych witeziów Homera, jak dobroduszną trójkę czoserowskich bohaterów, spląta zgryźliwą groteskę z tragedją, ale tragedją głupców.

Otóż pomiędzy dwiema ostatniemi grupami tego niejednolitego szeregu komedyj stoją dwie tragedje — należy zaś pamiętać, że drugi okres wydawał tylko komedje i dramaty historyczne. Dowden bardzo trafnie uznał te dwa utwory, rozpoczynające trzecią epokę, za osobną grupę, którą określił jako *Middle tragedy*, »tragedję środkową« (w przeciwstawieniu do młodocianego *Romea i Julji* z jednej a do potężnego cyklu trzeciej epoki z drugiej strony).

W jednej sztuce główną postacią jest B r u t u s, w drugiej H a m l e t Obaj wyglądają na studja nad stosunkiem człowieka o wyższym poziomie moralnym do praktycznych zadań życia. Obaj ten poziom posiadają, ale są niezdolni do działania. H a m l e t zwleka z nakazanym przez D u c h a czynem, co staje się przyczyną zguby szeregu osób, a ostatecznie i samego królewicza — B r u t u s daje się porwać do czynu, którego cel jest nieosiągalny, nadto popełnia liczne błędy i kończy tragicznie.

Charakter H a m l e t a jest od półtora wieku przedmiotem dociekań o sprzecznych wynikach, a około tego centralnego problemu tragedji grupują się problemy inne, równie trudne — i wszystko razem wytwarza atmosferę mroku, która jednak ma taki urok dla ludzi myślących, że nie bez słuszności mówiono o »żywotnej niejasności« (*vital obscurity*) dzieła, przeważnie nie podającego gotowych prawd, ale niesłychanie pobudzającego do myślenia.

Coś podobnego zachodzi i w *Juljuszu Cezarze.* Na każdym kroku natrafiamy na problemy, przeważnie polityczne. Poeta po największej części nie daje ich rozwiązania, poprzestając co najwyżej na negacji i potępieniu. Ma się ochotę wykrzyknąć: »Wiem, tak jest źle — ale jak będzie dobrze?« Do tego dołączają się przemilczenia autora co do motywów i szczegółów postępowania osób. Dość trudno zdać z nich sobie sprawę nietylko naukowemu badaczowi, uzbrojonemu w gruntowną znajomość Plutarcha, ale i przeciętnemu wykształconemu widzowi lub czytelnikowi, który może wprawdzie nie zna źródła Szekspira, ale w każdym razie dużo słyszał o wypadkach niezmiernej doniosłości historycznej, udramatyzowanych w *Julju-*

szu Cezarze. Żadne przygotowanie nie jest dostateczne, owszem, im lepiej zna się Plutarcha i historję rzymską, tem więcej napotyka się niejasności i zagadek.

Najtrudniejszą jest niewątpliwie postać Brutusa, która, jak zobaczymy wprowadziła w mniejszym lub większym stopniu w błąd wszystkich prawie krytyków. Jest to uderzające *pendant* do Hamleta. Poeta najniespodziewaniej zmienił swą metodę. Monologi Ryszarda III, powstałego pod wpływem Marlowe'a, a zapewne i przy jego pewnem współdziałaniu, wykluczały wszelką wątpliwość co do jego charakteru Ks. Henryk (t. j. późniejszy Henryk V.) zaraz na końcu sceny, w której po raz pierwszy występuje (*Król Henryk IV, Część pierwsza, I.* 2), z przykrością dla dzisiejszego widza upewniał publiczność, że tylko do czasu będzie oddawał się niskim rozkoszom i poniewierał swe dostojeństwo w karczemnem towarzystwie. Co więcej, jeżeli weźmiemy cykl historyczny jako całość, to stwierdzimy, że już pod koniec poprzedniego dramatu (*Król Ryszard II*, V 3) poeta naprzód zabezpieczał swą ukochaną postać przed zbyt ostremi sądami i nietylko w opisie wybryku królewicza zwracał uwagę na utajone bohaterstwo jego natury, ale i wyraźnie podkreślał to przez usta strapionego ojca. W tej samej *I części Henryka IV* mamy (III, 1) dłuższy ustęp, który jest jakby rewanżem za wzmiankę o księciu Henryku w *Ryszardzie II.* i retrospektywnie charakteryzuje obu jego bohaterów. Jak starannie i drobiazgowo umotywowany był zbrodniczy zamysł Szajloka, jak pewny rysunek postaci *Romea i Julji!*

Wszystko zmienia się nagle z nastaniem trzeciej epoki. Osiągnęliśmy grzbiet pasma górskiego — i z południowej strony, kąpiącej się w promieniach słonecznych, dostajemy się w jednej chwili na północną, zasnutą ponuremi mgłami. Dla człowieka, który jako tako spoufalił się z Szekspirem, nie może tu być wątpliwości, że nie z przypadkiem mamy do czynienia. Dojrzawszy i wyzwoliwszy się z pod postronnych wpływów, poeta świadomie zmienia metodę. Czujemy się tak, jakbyśmy w londyńskiej *Tate Gallery* od drobiazgowo wypracowanych portretów Reynoldsa i Gainsborough, od małych, a tak starannie malowanych figurek Hogartha, które charakteryzuje cała masa szczegółów, zostali z pominięciem kilku sal przeniesieni w królestwo Turnera i oczyma, chwilowo osłabionemi przez nagłość zmiany, początkowo widzieli na jednem płótnie tylko roztopione złoto włoskiego zachodu słońca, na drugim zamazany morski krajobraz ze słabo przebijającem się przez mgłę jakiemś zaspanem światłem i dopiero po pewnym czasie, znalazłszy odpowiedni punkt widzenia i wytężywszy wzrok, zaczynali rozróżniać tu gmachy Wenecji, tam maszty i kadłuby okrętów.

Szekspir przestał swemu widzowi podawać strawę przyrządzoną czy nawet przeżutą. Zrezygnował przez to z pewności, że go wszyscy będą zupełnie i niezawodnie rozumieli, przeciętnemu widzowi będzie nadal dawał dość wrażeń wzrokowych i słuchowych, aby zdobyć jego poklask. Przestanie jednak troszczyć się o to, aby widz ten pojął wszystko, co sztuka zawiera. Natomiast w baczniejszym obserwatorze rozbudzi refleksję. I tego nieraz przemilczenia czy jakby umyślnie pozostawione fałszywe ślady wywiodą na mylną drogę. Ile jednak nauczy się, choćby błądząc! A to, do czego dojdzie, będzie na zawsze jego własnością, jako prawda zdobyta osobistym wysiłkiem i trudem

Szekspir już odtąd nigdy nie będzie łatwy. Ale też nigdy nie będzie tak trudny, jak w tych dwóch tragedjach, w których poszedł nieco za daleko w nowej metodzie, zanim zżył się z nią i w krew mu weszła

Skutek był nieoczekiwany. Żadnemu z najsławniejszych dzieł poety nie można postawić takiej masy różnorakich zarzutów, co *Cezarowi* i *Hamletowi.* Ich interpretacja jest i zapewne pozostanie sporna. A jednak popularnością przewyższają stanowczo takie z jednej bryły wyciosane kolosy, jak *Otello, Makbet, Korjolan.* Taka jest fascynacja naszych dwóch tragedyj,

że wielu krytyków nie przypuszcza nawet, żeby coś w nich mogło być niedoskonałem. Cała zawiła i niejednolita geneza *Hamleta* nie wstrzymuje szeregu wybitnych znawców przedmiotu (u nas Matlakowskiego) od opierania się na takiem właśnie założeniu — i stąd ani przenikliwość, ani mrówcza pracowitość nie może ustrzec ich od licznych błędów.

Coś podobnego jest z *Cezarem*. Tej miary krytyk, co Dowden, mówi o nim: »Wszystko w sztuce wypracowane jest z wielką starannością i zaokrągleniem (*completeness*); jest dobrze obmyślone i ustosunkowane (*well proportioned*)«.

Może mylę się, ale mnie podobne zdanie wydaje się istną odwrotnością rzeczywistości A gdy Dowden mówi dalej, że »jest to jedna z najdoskonalszych sztuk Szekspira«, dodałbym słowa »prawie we wszystkich szczegółach«. Jako całość *Juljusz Cezar* nie wytrzymuje krytyki — a jednak wielkość tematu i posągowość szczegółów sprawiła, że obok *Makbeta* najbardziej zawsze podobał się pseudoklasykom, tyle przywiązującym wagi do jednolitości i proporcji. Poprostu błędy *Cezara* podobnie, jak równie łatwo dające się wykazać błędy *Hamleta*, nęcą i niesłychanie pobudzają myśl ludzką — są więc równocześnie zaletami.

Błędy budowy i niejasności „Cezara".

Konieczną rzeczą w dramacie jest pewna jednolitość, pewna celowość szczegółów. Najczęstszym widomym znakiem tej jednolitości jest wysunięta na pierwszy plan osoba bohatera. I nawet, jeżeli główną rzeczą jest idea, ktoś musi ją symbolizować — pozytywnie, jeśli w imię jej działa, negatywnie, jeśli jej ulega. Czasem walczą z sobą dwie idee.

Tak jest w *Juljuszu Cezarze*. Reprezentantem idei cezaryzmu jest postać tytułowa, która ginie w akcie trzecim, ale, jak stwierdzają wszyscy krytycy, jest dalej obecna Wedle pełnej grozy zapowiedzi Antonjusza Cezar kroczy po świecie, spragniony zemsty. Stwierdzają to słowa Brutusa nad trupem Kassjusza (V, 3), stwierdza wzięcie ze źródła dramatycznie niekoniecznie potrzebnego ducha i uczynienie go duchem Cezara — czego Plutarch bynajmniej nie mówi, — stwierdza wreszcie cały nastrój przedbitewny obu wodzów republikańskich, który nie pozostawia żadnej wątpliwości co do wyniku.

Naprzeciw Cezara stoi Brutus, przedstawiciel ideałów republikańskich. Ale między temi dwiema postaciami brak równomierności. Cezar ani przez chwilę nie działa, nie wysuwa się na pierwszy plan. Najbardziej czuje się jego obecność wtedy, gdy już wykreślony został z liczby żyjących, gdy jest tylko »siłą fatalną«, a widomie zjawia się na krótką chwilę jako upiór, by trzykrotnie wypowiedzieć po kilka wyrazów.

Wogóle, o ile idzie o działanie, rzecz przedstawia się dziwnie. Osoby sztuki mają kolejno swoje *aristeje*, jak bohaterowie *Iljady*. W pierwszym akcie wzrok widza, który nie posiada historycznego przygotowania, zwróci się ku Kassjuszowi, z takim wysiłkiem woli i intelektu organizującemu sprzysiężenie. W drugim akcie Kassjusz ustępuje miejsca Brutusowi. »To będzie bohater sztuki« — myśli sobie ów nieuprzedzony widz, wysłuchawszy jego monologów, ujrzawszy go na czele spisku, poznawszy nawet jego życie rodzinne. I ma słuszność — ale będzie raz jeszcze narażony na dezorjentację. W trzecim akcie, wyrażając się stylem biuletynów wojennych, inicjatywa przechodzi w ręce Antonjusza. Dopiero akt czwarty przynosi ostateczną zmianę i już do końca Brutus będzie na pierwszym planie.

Trzeba przyznać, że to wszystko doskonale podtrzymuje zainteresowanie widza. Równocześnie jednak rozprasza jego uwagę na szczegóły i utrudnia mu uchwycenie prawdziwej treści, którą jest walka dwóch idei. Stąd w czasach panowania klasycznej poetyki ktoś podzielił dramat na dwa — *Juljusza Cezara* i *Marka Brutusa*.

A może jednak stał Szekspir na gruncie elżbietańskich pojęć o dramacie i chciał poprostu napisać zwykłą tragedję zemsty? Możliwe. Byłby to jednak okaz wyjątkowy, bo w tragedji zemsty wszędzie główną postacią, nieraz spychającą na drugi plan wszystkie inne, jest mściciel (Hieronimo u Kyda, Antonjo u Marstona, Clermont u Chapmana, Hoffman u Chettle'a, Tytus Andronik i Hamlet u samego Szekspira). Warto zaznaczyć, że u niego oba dramaty tego rodzaju — tak nierówne wartością literacką i sławą — są przeróbkami dawniejszych obcych. Nigdzie też — z wyjątkiem słabego *Tytusa* — przyczyny zemsty nie wypełniają tyle miejsca.

Do żadnego z dramatów Szekspira nie da się równie trafnie i bez zastrzeżeń zastosować wypowiedziane niedawno zdanie L. Pinińskiego, że u naszego poety akcja jest rzeczą główną, że dążność do dania publiczności efektownego spektaklu góruje u niego nad wszelkiemi innemi. Rzeczywiście, efekt idzie za efektem, jeden silniejszy, zręczniejszy, skuteczniejszy, niż drugi, a z małemi wyjątkami wszystkie służą do posunięcia akcji naprzód. I znów to samo, co z owemi *aristejami*. Głębokie wrażenie wywołujące sceny i szczegóły, równocześnie przykuwają i rozpraszają uwagę widza.

Zbytecznych rzeczy jest dość mało. Owszem, podziwiać można, z jaką umiejętnością czy intuicją poeta umiał z trzech żywotów Plutarcha wybrać właśnie to, co z jednej strony odpowiadało technice teatralnej, z drugiej strony nadawało się do wyrazistej charakterystyki osób. Niepotrzebną postacią jest Cycero. Zaważyła tu pewnie sława jego imienia. Co do Lepidusa, to poeta był skrępowany historją, aby zaś nie wprowadzać osoby, stojącej poza ramami akcji, a na dobitkę zupełnie bezbarwnej, poratował ją wybornym ustępem, w którym Antonjusz charakteryzuje poza oczy Lepida, a równocześnie bezwiednie i siebie. Tę samą bezbarwność Lepida pokryje w *Antonjuszu i Kleopatrze* świetnym pomysłem, każąc niefortunnemu triumwirowi upić się i zostać przedmiotem żartów.

Jako całość psuje *Juljusza Cezara* dalej pozostawienie w półcieniu całego szeregu motywów akcji. Przeważnie wykombinuje je sobie dość łatwo historyk czy krytyk literacki. Zwykły, nieprzygotowany widz, jest wobec nich bezsilny. Dlaczego Brutus, jak gołosłownie twierdzi, kocha Cezara, a Kassjusz najwidoczniej go nienawidzi? Skąd Artemidorus dowiedział się o istnieniu sprzysiężenia i posiada listę jego członków? Co triumwirom zawinił Cycero i stary niedołęga Publjusz, jeżeli mowa jest o Publjuszu, występującym w akcie III, 1? Dlaczego Brutus tai śmierć Porcji? Czy Kassjusz rzeczywiście dopuszczał się zdzierstw i szerzył korupcję?

Dałoby się te pytania mnożyć w nieskończoność.

Ale najgorzej psuje jedność dramatu akt piąty. Mimo wybornego stworzenia i utrzymania nastroju, wykonanie bynajmniej nie stoi na wysokości poprzednich aktów. Ma się wrażenie, że Szekspir musiał skończyć sztukę na pewien termin, pod koniec pisał w pośpiechu, bez zwykłej staranności i przejął niektóre rzeczy ze starych dramatów o tym samym przedmiocie.

Interpretacja natrafia na największe trudności, gdyż poeta świadomie pozostawił widzowi zbyt wiele do rozstrzygnięcia, a nawet utrudnił mu to zadanie całym szeregiem sądów, wygłaszanych przez osoby sztuki. Sądy te należy przyjmować z największą ostrożnością. Co więcej, podobną ostrożność należy zachować nawet przy monologach, ponieważ — jak bardzo trafnie stwierdził niedawno prof. Piniński -- są one często objawem nieszczerości osoby względem samej siebie.

Postać Brutusa.

W Brutusie widziano prawie zawsze ideał obywatela i często zapominano nawet dodać, że mimo wszystkich swych cnót, w zetknięciu z praktycznemi zadaniami polityki popełnia on błąd za błędem. Romantyk

Hazlitt uważa za przyczynę jego zguby jedynie to, iż oszczędził Antonjusza. Buduje na tem nową pochwałę jego charakteru i — zgodnie ze swemi przekonaniami — demokracji wogóle.

»... cały plan spiskowych wyzwolenia ojczyzny zawodzi wskutek szlachetnego usposobienia Brutusa i jego tchnącego pewnością siebie zaufania w słuszność sprawy oraz pomoc innych. Tak było zawsze. Ci, którzy sami mają szczere i uczciwe zamiary (*mean well*), myślą dobrze o drugich i padają ofiarą swej ufności. Ta sama ludzkość i prawość, która każe ludziom opierać się niesprawiedliwości i tyranji, czyni ich niezdolnymi do mierzenia się z chytrością i siłą tych, co są po przeciwnej stronie. Przyjaciele wolności wierzą zapewnieniom innych, ponieważ sami są szczerzy i pragną pogodzić dobro publiczne z możliwie najmniejszą szkodą jego nieprzyjaciół«.

Większą świadomość praktycznych błędów Brutusa wykazuje Dowden. Ten zestawia go z Hamletem. Hamlet jest wogóle niezdolny do czynu. Natomiast

»... Brutus działa, lecz działa tak, jak może działać idealista i teoretyk, pozbawiony zmysłu odczuwania prawdziwej doniosłości wypadków. Brak mu też poczucia prawdziwego znaczenia ludzi. Intelektualne doktryny i moralne ideały rządzą życiem Brutusa, a jego życie jest w najwyższym stopniu szlachetne, szczytne i nieskazitelne, lecz jego działalność publiczna jest szeregiem praktycznych omyłek. A jednak nawet gdy błądzi, podziwiamy go, bo jego błędy są błędami wzniosłego i czystego ducha. Nie widzi, jak pełnym siły jest Antonjusz, ponieważ Antonjusz lubuje się w rozkoszy i nie jest stoikiem, jak on sam; zwraca się do podnieconego motłochu rzymskiego z chłodnemi argumentami(?), ocala życie Antonjuszowi i pozwala mu przemówić do ludzi; doradza źle w sprawach wojskowych«.

»Szlachetne, szczytne i nieskazitelne« jest rodzinne życie Brutusa. Pod tem zdaniem można podpisać się bez zastrzeżeń. Musi się przyznać mu niezmierną dobroć serca, płomienną miłość ojczyzny i odwagę zarówno wobec ludzi, jak i wobec nadprzyrodzonego zjawiska. Ale na tem koniec. Postaci szekspirowskie nigdy nie są typami, w których wszystko niknie poza jedną cnotą lub przywarą. Trzeba więc prócz moralnej organizacji Brutusa rozważyć intelektualną, rozważyć dokładniej, niż to zazwyczaj czyniono. Organizacja ta jest wypadkową z miernych danych wrodzonych, z wysokiego filozoficznego wykształcenia i z niewzruszonej wiary w siebie samego.

W życiu publicznem Brutus jest nie teoretykiem, ale doktrynerem, i to zarozumiałym doktrynerem. Cieszy się w Rzymie, a raczej między swem stronnictwem niesłychaną popularnością. Już pochodzenie otacza go pewnym nimbem w oczach innych, a i on jest na tym punkcie czuły. Wie doskonale, jak go wysoko cenią i sam z pewnością nie ceni się niżej. Przyjmuje hołdy, jako rzecz zasłużoną i naturalną. Moralizuje przy każdej sposobności. Nigdy nie przyzna, by ktoś drugi mógł coś wiedzieć lepiej, niż on. Wysuwa się raz za razem na stanowisko naczelne. To mu się przecież należy, jemu, potomkowi Junjusza Brutusa, jemu, czcicielowi republikańskich ideałów, jemu, kształtującemu życie wedle zasad stoickiej filozofji. Trudno pojąć, jak Kreyssig może unosić się nad jego skromnością.

Zaprawdę dziwić się należy, że przeciwnicy autorstwa Szekspira nie wyzyskali jeszcze postaci Brutusa w swej argumentacji. Skąd aktor ze Stratfordu mógł znać tak gruntownie ten tak powszechny typ z życia politycznego? Należy to przypisać jego stosunkom z arystokracją, może obserwacji spisku Essexa. Resztę zrobiła genjalna intuicja.

Ktokolwiek zetknął się z życiem publiczem, temu — o ile sam nie jest Brutusem w minjaturze czy w gorszem wydaniu — nie będzie obca ta równocześnie chluba i plaga wszystkich stronnictw, towarzystw, nawet komitetów. Brutus posiada prawdziwe zalety charakteru; wzrósł w kulcie

idei i przesiąkł nią do szpiku kości; pod jej wpływem wytworzył sobie własny obraz świata; jest gotów każdej chwili spalić na jej ołtarzu siebie lub kogokolwiek drugiego; coby u innego było zbrodnią, u niego jest szczytnem poświęceniem. Ale niech nikt nie waży się rywalizować z nim o pierwsze miejsce. Nie trzeba nam tu Cycerona! I niech nikt nie opiera się temu, co Brutus sobie wykombinował! Warto uważnie przeczytać te liczne ustępy, w których narzuca swą wolę towarzyszom, w szczególności praktycznemu Kassjuszowi.

W II, 1 przeparł swe zdanie, aby oszczędzić Antonjusza. W III, 1 bez chwili zastanowienia, z klasyczną lekkomyślnością doktrynera zezwala mu przemawiać na pogrzebie. Kassjusz jest zaniepokojony. Jego zdrowy rozum mówi mu, że skutki będą dla sprzymierzonych fatalne:

(s. n. do Brutusa):

Nie wiesz sam, co czynisz.
Nie pozwól mu przemawiać na pogrzebie
Czyż wiesz, jak bardzo może lud poruszyć
To, co on powie?

Kassjusz szanuje powagę przyjaciela, nie sprzeciwia się więc głośno. Przemawia do jego rozsądku na osobności.

Brutus (*n. s. do Kassjusza*).

Daruj mi. Sam pierwszy
Wystąpię na mównicy i wyłuszczę
Przyczyny śmierci Cezarowej; stwierdzę,
Że co Antonjusz powie, to za zgodą
I przyzwoleniem naszem; że się godzim,
Ażeby stały się Cezara działem
Obrzędy wszystkie oraz ceremonje,
Ugruntowane prawem i zwyczajem.
To więcej nam pomoże, niż zaszkodzi.

Coby powiedzieli potomni na to, że Brutus odmówił zwłokom Cezara uczczenia? Wielki gest historyczny przedewszystkiem. A zresztą co tam będzie mógł powiedzieć Antonjusz po mowie Brutusa? Lecz Kassjusz wie, że ma słuszność, więc nie daje za wygraną:

(*n. s. do Brutusa*).

Co może stać się, niewiadomo. Jestem
przeciwny temu —

mówi twardo. Ale Brutus już nawet nie odpowiada po cichu, tylko narzuca autorytatywnie swe postanowienie, zwracając się wprost do Antonjusza tak, jakby to, co mówi, było wynikiem narady z Kassjuszem.

Owa mowa Brutusa, mająca być tak potężnem lekarstwem na wszystko, coby mógł powiedzieć lekceważony przez niego wierny towarzysz Cezara, będzie chłodna, pełna dialektycznych zwrotów, a równocześnie mało rzeczowa. Zbyt wiele miejsca zabierze w niej własne ja Brutusa. Co on uczynił, to musi być słuszne...

A jednak, o ile ktoś zręcznie potrafi mu podsunąć jakiś pomysł czy plan, Brutus potrafi sobie do niego dorobić choćby bardzo sofistyczne argumenta. Bo czemże innem są wywody z początku II, 1, stwierdzające, że w Cezarze dotąd nie było widać wad, któreby mogły unieszczęśliwić społeczeństwo na wypadek oddania mu formalnie najwyższej władzy?

Słyszymy dalej:

Skoro to, czem dziś jest,
Zamysłom naszym barwy dostatecznej
Nie daje, zatem trzeba je ustroić
Jak następuje: To, czem jest, gdy wzrośnie,
Do takich i do takich klęsk przywiedzie

Czy to nie sofistyka?

W IV, 3 usłyszymy potem najniespodziewaniej z ust Brutusa, że spiskowi zgładzili Cezara »tylko za wspieranie zdzierców«. Zarzut do pewnego stopnia słuszny, ale nie w dramacie, gdzie nie słyszeliśmy nic podobnego. Wywołuje wrażenie, że Brutus poprostu nie zdaje sobie sprawy, dlaczego spełnia swą heroiczną zbrodnię.

Hazlitt wielbi słusznie scenę kłótni (IV, 3), ale tak uzasadnia swe pochwały: »Dramatyczna fluktuacja namiętności, zimna krew Brutusa, rozgorączkowanie Kassjusza są zadziwiająco przedstawione«.

Że Kassjusz jest rozgorączkowany i to prawie przez cały czas, to prawda. Ale i Brutus chwilami wypada z równowagi. Gdy pod koniec IV, 2 Kassjusz zaczął mu czynić zarzuty, bardzo słusznie zwraca uwagę, że wojsko nie powinno w nich widzieć nic prócz wzajemnej miłości, prowadzi go do namiotu i nawet każe wszystkim, prócz straży, oddalić się nieco. Niewątpliwie wierzy w zupełną poprawność swego postępowania.

Zapomina jednak, że przed chwilą narzekał na postępowanie Kassjusza przed jego własnym niewolnikiem, a potem, uspokoiwszy się i czyniąc swym zwyczajem dygresję moralizatorską, stawiał je Lucyljuszowi za przykład stygnącej przyjaźni. Dopiero później zyskuje nad przyjacielem przewagę, jaką daje zimna krew, dzięki temu, że Kassjusz stracił panowanie nad sobą.

Zarzuty, jakie mu czyni w IV, 3, odnoszą się przeważnie do zdzierstw Kassjusza. W świętem oburzeniu woła Brutus:

Niebo jest mi świadkiem
Że własne serce przekułbym na pieniądz
I krew swą zmienił w drachmy, nimbym z twardych
Wieśniaczych rąk wyciskać miał podstępnie
Ich nędzny grosz.

Brzmi to pięknie. Ale jakiż jest dalszy ciąg mowy?

Posłałem był do ciebie
Po złoto na wypłatę mych legjonów
A tyś odmówił.

Skądże pochodzić miało owo złoto, potrzebne Brutusowi na żołd, jeżeli nie z kontrybucyj wojennych i z innych źródeł, które uważa za brudne (np. sprzedawanie stopni oficerskich)? Doktryner, żyjący w swoim świecie, który niewiele ma wspólnego z rzeczywistym, nie zdaje sobie z tego sprawy. On z godnością odsuwa od siebie wszelkie czynności, mogące ściągnąć na niego zarzuty w rodzaju czynionych Kassjuszowi. Ale taki już na świecie porządek rzeczy, że gdzie jest wojsko, gdzie jest szersza akcja polityczna, tam nie obejdzie się bez pieniędzy. Ktoś musi postarać się o nie. Jest wielką niekonsekwencją posyłać po pieniądze do Kassjusza i wyrzucać mu zdzierstwa. Typowe postępowanie przeświadczonego o swej wielkości i nieomylności doktrynera.

Rzecz jasna, że Brutus tai śmierć Porcji w obawie, aby nie podziałała przygnębiająco na wojsko. Po pojednaniu z Kassjuszem zwierzył mu się — po części dla usprawiedliwienia swej drażliwości. Ale Messala otrzymał tę samą wiadomość i ostrożnie udziela jej Brutusowi. Spodziewalibyśmy się, że ten powie: »Wiedziałem już o tem, ale chciałem swe zmartwienie ukryć przed wami«. Nic podobnego. Brutus drapuje się w fałdy stoickiego płaszcza i jeszcze, stawiając siebie za przykład, dodaje obrok moralny:

Więc żegnaj Porcjo! — Wszyscy, mój Messalo,
Musimy umrzeć. Rozmyślając nad tem,
Że kiedyś umrzeć było jej sądzone,
Znieść dzisiaj mogę zgon jej z cierpliwością.

Zapewne też łyka z zadowoleniem pochlebną odpowiedź Messali:

> Tak właśnie wielcy ludzie wielkie straty
> Powinni znosić.

Kassjusz, który po pogodzeniu się z przyjacielem uważa, żeby go znów nie wyprowadzić z równowagi, który zresztą kocha go naprawdę i zna nawylot, nie wspomina o tem, że on już wiedział o śmierci żony. Owszem, dodaje:

> Znam i ja tę sztukę,
> A przecie byłoby to nad me siły.

Jest to uznanie wyższości Brutusa, płynące z chęci ujęcia go, choćby własnym kosztem. Bodaj że Kassjusz pragnie nastroić go pogodnie i uczynić skłonnym do ustępstw przed nadchodzącą naradą co do dalszych działań wojennych. Napróżno. Znów usłyszy autokratyczne »Daruj mi« i widząc, że nic nie poradzi, powie sobie w duchu: »Niechże to się prędzej skończy!«, a głośno tylko zrzuci z siebie odpowiedzialność delikatnem

»Jeśli więc chcesz tego....«

Wszelkie doktrynerstwo jest krótkowzroczne. Toteż Brutus w swych rozważaniach w II, 1 nie sięga wzrokiem poza zgładzenie Cezara, nie troszczy się o los własny po dokonaniu strasznego czynu, ale też i o los Rzymu. Widmo wojny domowej nie jawi się przed jego oczyma. Natomiast poważną rolę odgrywa w jego decyzji jego własne ja.

Zwracam uwagę, że nie siliłem się tu na wyliczenie dodatnich stron tej postaci, o których dość pisano i które czytelnik sam łatwo oceni. Zająłem się ujemnemi, które trudniej uchwycić i których, o ile mi wiadomo, nikt dotąd w tym zakresie nie uwzględnił.

Że poeta przy tem wszystkiem starannie unikał wszystkiego, coby mogło rzucić cień na dobrą wiarę Brutusa, widać z pominięcia faktu, iż Cezar darował mu życie po bitwie pod Farsalos. Strzegł się pilnie przesady i nieprawdopodobieństwa psychologicznego, w jakie wpadli Wolter i Alfieri, czyniąc Brutusa synem dyktatora. Dlaczego jednak cnoty prywatne i obywatelską nieskazitelność połączył w nim z szeregiem wad i słabości, dając typową postać człowieka, co, działając w imię najwznioślejszych ideałów, działa jednak szkodliwie dla siebie, dla towarzyszy i dla społeczeństwa?

Jedynem wyjaśnieniem może być znowu pesymizm poety, narazie zwracający się tylko w kierunku życia politycznego. Nie chcę bawić się w hipotezy, ograniczę się tylko do przypomnienia, że rok 1601 był rokiem stracenia Essexa, a za udział w jego spisku i przyjaciel Szekspira został skazany na więzienie.

Lud rzymski w dramacie.

Historycznie obraz ludu rzymskiego w *Juljuszu Cezarze* jest jeszcze zbyt dodatni. W rzeczywistości był ten lud około połowy I w. przed Chr. tłuszczą złożoną z najrozmaitszych ciemnych żywiołów. W olbrzymiej stolicy kryli się przed okiem władz zbrodniarze z całego imperjum, zbiegli niewolnicy i spekulujący po paskarsku, głównie na środkach żywności, dorobkiewicze wyzwoleńcy, należący do wszelkich ras i narodów. Żywioły te stanowiły już większość, a do Rzymu ściągało je rozdawnictwo zboża, igrzyska, przekupstwa wyborcze, sposobność łatwego zarobku przez służbę w bandach, jakich do swych celów używali chciwi władzy politycy, rabunki przy proskrypcjach i zamieszkach. W niesłychanej demoralizacji *plebsu* miały pełny udział oba wielkie stronnictwa, i nawet sam Cezar jako długoletni przywódca demokracji przyczynił się do niej. Przyświecała mu wprawdzie myśl odrodzenia społeczeństwa, lecz jego praktyczny umysł widział, że trzeba

liczyć się ze stosunkami i że bez ogólnie przyjętych środków nie można dojść do władzy, niepodobna w życie wcielić najwznioślejszych zamysłów. Warto przeczytać w Mommsenie ustęp, dotyczący ludności stolicy, zresztą zużytkowany już przez Brandesa i innych.

Niema u tłumu dzikich instynktów przed mową Antonjusza. Jest naturalnie dużo bezkrytycyzmu i głupoty, ale też czasami odzywa się zdrowy rozsądek. Że ten sam lud, co witał nieraz zwycięskiego Pompejusza, gapi się z wesołemi minami na triumf Cezara, to przecież rys powszechny. Siła i powodzenie, zwłaszcza przy akompanjamencie muzyki wojskowej, ściągną zawsze ciekawych. Że lud przyklaskuje odepchnięciu korony, a zapewne przyklasnąłby tak samo jej włożeniu na głowę, to również nie może dziwić. Nie wiem, czy Szekspir jasno sobie z tego zdawał sprawę, lecz Cezar był długo wodzem stronnictwa *popolarów*, naprawdę wiele dla niższych klas społecznych zrobił, a od skrajnej demokracji jedynie krok do jedynowładztwa. W pół wieku po powstaniu *Juljusza Cezara* miała tego doświadczyć sama »wesoła Anglja«, a Napoleon opierał się na gruntownej znajomości psychologji mas, gdy Francuzom zamiast wolności dawał równość.

W III, 2 lud spokojnie, zbyt spokojnie, jak na sytuację, zbiera się, by słuchać mówców. Jego głupota maluje się dopiero w chęci ukoronowania Brutusa, stanowiącej iście piołunową ironję tragiczną. A co do skutku obu mów, to dziwić się należy raczej działaniu retoryki Brutusa, równocześnie chłodnej i nierzeczowej. Prawda, że ten mówi, to co myśli, Antonjusz nie. Mimo to u Antonjusza jest dużo rzetelnego uczucia, a równocześnie faktów, bo nie da się np. zaprzeczyć, że Cezar pobił Nerwjów lub że w testamencie nie zapomniał o ludzie rzymskim.

Nastąpi dziki wybuch, a bezmyślne okrucieństwo tłumu objawi się jaskrawo w scenie z nieszczęsnym poetą Z jednej strony scena ta jest historyczna, z drugiej dzieje każdej rewolucji, każdych większych rozruchów, dostarczą podobnych przykładów. Wyrazy »Rozszarpać go za jego kiepskie wiersze« są z pewnością okropne. Ale ostatecznie na dnie ich jest zapewne niewiara w to, iż Cynna nie jest identyczny ze spiskowcem tego samego nazwiska. Lud morduje w szale, spiskowcy mordowali i triumwirowie będą mordowali na zimno.

Że obraz tłumu rzymskiego wypadł tylko tak, a nie gorzej, pochodzi niewątpliwie stąd, iż Szekspir prócz Plutarcha, zajmującego się wybitnemi jednostkami, a nie ludem, i może Appjana, nie znał innych źródeł starożytnych, a poza tą lekturą i obrazami wielkich ruchów ludowych (np. Wata Tylera w r. 1381) w kronikach angielskich pomagał sobie tylko obserwacją. Bywały zaś i za jego czasów w Londynie rozruchy, choć nie na tak wielką skalę. Pochwycił doskonale psychologję tłumu, który w podnieceniu, jak nie sprawdził identyczności Cynny, tak nie sprawdza podawanych sobie faktów. Każdy naukowy badacz potwierdzi, że zbiorowisko ludzi przeciętnych, takich, jacy są ludzie, więc złych i dobrych, mądrych i głupich, jeżeli są to ludzie pozbawieni wykształcenia, ulegnie raczej obliczonej na efekt a niekrępującej się prawdą wymowie, niż głosowi rozsądku i prawości. Zresztą, jakże mielibyśmy wymagać od ludu rzymskiego, by niemylnie osądził morderstwo Cezara, jeżeli ludzkość do dziś dnia nie pogodziła się w tej sprawie?

Nowy przekład prof. Tarnawskiego wraz z komentarzem ukaże się niebawem nakładem »Bibljoteki Narodowej«

ANDRZEJ TRETIAK.

Inscenizacja »Juljusza Cezara« na scenie szekspirowskiej.

Gdyby ktoś z nas, ludzi dzisiejszych, z kształconym od dzieciństwa »zmysłem historycznym«, opartym o przeszło już wiekową tradycję, został przypadkiem przy pomocy »machiny czasu« przeniesiony na pierwsze przedstawienie »Juljusza Cezara« w 1599 czy 1600 r., nie mógłby, nie przeczytawszy afisza z ogłoszeniem tytułu sztuki, wiszącego na bramie teatru »pod kulą ziemską« lub też nad sceną wewnątrz budynku, zorjentować się, że ludzie, przechadzający się na scenie, mają przedstawiać starożytnych Rzymian. Dwaj trybunowie ludu i odświętnie przybrani »obywatele« Rzymu, naprawiacz podeszew i cieśla, otwierający sztukę zamiast prologu, wyglądają bowiem zupełnie podobnie do mieszczan londyńskich, w samodziałowych, albo może nieco cieńszych ciemno-błękitnych, długich niemal po kolana kaftanach, z obcisłemi rękawami z jaśniejszej, odmiennego koloru materji, w luźno opadających poniżej kolan spodniach, szarych pończochach wełnianych i trzewikach płytkich bez żadnych ozdób; na biodrach spoczywa szeroki pas skórzany z przypiętym nieodzownym mieszkiem. Ręce mają wolne, czemu dziwią się trybunowie, bo przecież w dzień powszedni statuty elżbietańskie nie pozwalają rzemieślnikom ukazywać się na ulicy bez narzędzia, symbolizującego ich zajęcie, jak np. u cieśli »linja« (do pomiarów). Ale to nie dzień powszedni, bo ów widz z naszych czasów dowiedziałby się po kilkunastu wierszach ze zdumieniem, że to właśnie święto — święto Luperkaljów w Rzymie i co więcej, chwila oczekiwania na powrót Juljusza Cezara w triumfie po pokonaniu Pompejusza. I z nieprawdopodobnem zdumieniem zobaczyłby zaraz w następnej scenie, jak na czele triumfalnego pochodu wkracza sam Juljusz Cezar w stroju wytwornego arystokraty z elżbietańskiego dworu. Ma na sobie albo kaftan skórzany na znak powrotu z wojny, albo może pewniej, ile że to jest triumf, aksamitny kaftan, jakiejś ciemnozielonej z błękitnym odcieniem »genueńskiej« barwy, wcięty w pasie, z małem przedłużeniem w kształcie strączka grochu poniżej pasa i prawdopodobnie ze spódniczką z innej, lżejszej materji, przykrywającą do połowy szerokie spodnie z jedwabnej materji jasno-zielonej w pasy kwiecisto wyszywane, spięte u dołu pod kolanem szerokiemi aksamitnemi podwiązkami ze złotą frędzlą. Frędzla opada na pończochy jedwabne, albo może też na wysokie trzewiki z miękkiego safjanu barwnego, z wywiniętym brzegiem cholewy, przybranym w ciętą frendzlę lub haftowanym bogato. Rękawy z tej samej materji, obcisłe, mają na ramionach pelerynki i nadają przez to górnej połowie ciała zupełnie trójkątny kształt. Nad kołnierzem wznosi się niewysoka sztywna kreza, a na piersi zwiesza się prawdopodobnie gruby, »szczerozłoty« łańcuch; na głowie beret z piórami strusiemi, owem »forest of feathers«, chlubą i majątkiem każdego aktora, bez którego nie można było marzyć o większej roli. Tak samo, tylko w innych barwach, ubrany jest Marek Antonjusz, Cicero i demokratyczni spiskowcy, Brutus i Kassjusz. I napewno ich demokratyczność nie jest zaznaczona symbolicznie przez jakąś ciemniejszą barwę lub lichszy materjał, bo w teatrze szekspirowskim każdy z aktorów musi się starać o jak najstrojniejszy kostjum; przecież owi »kerns und gallowglasses«, zaciężni żołnierze szkoccy i islandzcy, wyrzutki społeczeństwa, przysłowiowo chodzący w łachmanach, na scenie szekspirowskiej przemieniają się w jakąś dworską świtę, paradując w strojach, kapiących od — złotego i srebrnego szychu. Że tak się rzecz miała z kostjumami w »Juljuszu Cezarze«, mamy na to bezpośredni dowód w innych miejscach tekstu. W tejże samej scenie (I, 2)

opowiada Casca, że Cezar rozgniewany na tłum rzymski, że cieszył się z odrzucenia przez niego ofiarowanej mu korony, zanim popadł w atak epileptycznego omdlenia, zduszony zapachem przepoconych nocnych czepków Rzymian, wyrzucanych z radości w górę (po londyńsku), rozpiął gwałtownie (z drogocennych prawdopodobnie, gęstym rzędem osadzonych koło siebie guzików, będących przedmiotem dumy i zachodów każdego eleganta) swój kaftan »doublet« i kazał sobie podciąć gardło. A kiedy w akcie II, sc. 1 spiskowcy zjawiają się u Brutusa, to sługa jego, Lucius, nie może ich rozpoznać, bo »ściągnęli kapelusze na uszy, a twarze zakryli do połowy płaszczami«, czarnymi płaszczami szerokimi bez rękawów, które zarzucano dla ukrycia swego stroju w czasie przechadzki wieczornej po Londynie, w razie niepogody i t. d. Z pomiędzy wszystkich postaci sam jeden Cezar przebiera się — widzimy go w »night gown«, to jest właściwie w stroju rannym przy ubieraniu się, »dressing gown«, długiej szacie z jedwabnej materji, wcale niekoniecznie białego koloru, oblamowanej futrem, która przed niecałym wiekiem weszła była w użycie w Anglji; kiedy każe sobie podać przed pójściem na Kapitol »robe«, to prawdopodobnie przynoszą mu długą, czerwoną, ze sztywnej materji czamarę, przypominającą strój Batorego z obrazu Matejki »Batory pod Pskowem« — w takiej szacie bowiem grał Tamerlana marlowe'owskiego wielki, może największy, a jeżeli nie największy, to najbogatszy wszystkich czasów aktor, Edward Alleyn i długa purpurowa suknia, wyszywana prawdopodobnie złotą nicią, uchodziła zawsze symbolicznie za odznakę władzy, a przecież po koronę udaje się Cezar na Kapitol. Jeżeli się przebierał na scenie, to z pewnością z pod »night gown« ukazała się czerwona kamizela bez rękawów — Juljusz Cezar bowiem nie mógł bowiem być gorzej przyodziany niż lord Essex czy lord Southampton, jeżeli nie miał sprawiać wrażenia ubogiego chłystka na publiczności angielskiej, już wtedy, jak i do dziś dnia lubującej się w opisach strojów arystokracji na przyjęciach dworskich i prywatnych, w owym czasie także — na nieco częstszych niż dzisiaj — egzekucjach, należących do codziennego życia. W tej szkarłatnej szacie ginie też Juljusz Cezar na Kapitolu; czy miał na sobie ów płaszcz, którym potem podburza Antonjusz pospólstwo rzymskie, pokazując mu dziury od sztyletów spiskowców, trudno rozstrzygnąć.

Dla nas byłoby to dzisiaj rzeczą nieodwołalną, ale nie było dla elżbietańskiego dramaturga ani dla jego publiczności konieczną. Publiczność przyjmowała każdą poszczególną scenę za odrębną bezwzględną prawdę i nie budowała swoich krytycznych sądów z takich faktów, że pokazywano jej podziurawiony płaszcz Cezara, którego spiskowcy nie mieli sposobności zniszczyć lub np. że Marek Antonjusz mówi o sztyletach spiskowców, wyraźnie wymieniając cios, zadany przez Kassjusza, podczas gdy sam Kassjusz, przebijając się mieczem, mówi o nim znowu wyraźnie, że nim to właśnie zadał ranę Cezarowi. Treść, treść ogólna przedewszystkiem, a nie drobne szczegóły, ale jeszcze więcej idea sztuki pociągała tłumy słuchaczów do teatrów londyńskich (siedmiu w liczbie w danej chwili na stotysięczne miasto) — treść ideowa, wbrew wszelkim twierdzeniom dzisiejszych krytyków, widzących w publiczności elżbietańskiej jedynie żądnych rozrywki widzów na wzór dzisiejszej publiczności z kino, a w Szekspirze tylko dostawcę sztuk dobrze idących, nieomal reżysera kinowego — treść, której ujęcie i przetrawienie ułatwiał w dużej mierze brak historycznych kostjumów. Sztuką o zmaganiu się demokracji z dążeniami absolutnemi, które miało się w pół wieku potem skończyć tragedją pierwszego oficjalnego królobójstwa ze strony poddanych, był Juljusz Cezar, a nie sztuką o ambicjach wielkiego męża stanu z czasów rzymskich — i przeciętny mieszczanin londyński czy właściciel ziemski z prowincji wiedzieli, że to idzie o ówczesne »dzisiaj«, że ten Cezar i spiskowcy w strojach elżbietańskich dworzan, to upostaciowane ideje chwili, a nie starożytni Rzymianie, których losy nikogo wśród widzów nie obchodziły. Nie uczył ich

Shakespeare »zmysłu historycznego«, ale pokazywał im »postać i piętno czasu« — ich czasu. I w późniejszych sztukach, »klasycznych« kostjumy musiały być podobne — w »Korjolanie« pojawia się wprawdzie pojęcie togi, ale tak luźno, że go za wskazówkę inscenizacyjną uważać nie można; w »Antonjuszu i Kleopatrze« ta ostatnia niezawodnie występowała w stroju damy z dworskich sfer, bo przecież każe swojej garderobianej w chwili udanego omdlewania »przeciąć sznurki«, wiążące zamiast guzików stanik, co czyniono przedewszystkiem w chwili nagłego ratunku. Ale nietylko scena »publiczna«, demokratyczna patrzyła tak na te rzeczy; sam wielki Inigo Jones, architekt, malarz i dekorator na dworze Jakóba I, nadający specjalne piętno swemu czasowi, w dochowanych rysunkach do »Maski Królowych«, skomponowanej przez Ben Jonsona, a odegranej przez królowę i jej damy, ubierał Berenice i Thomyris i Penthesileę i Zenobję, królowę Palmiry, tak dziś u nas sławną, w szaty nieco odmienne od dworskich zwykłych strojów, ale tak samo złożone z kaftana i szeregu spódnic, z dodatkiem pancerza i hełmu, które to szczegóły z pewnością przydawały wiele uroku pięknym aktorkom, a jeszcze więcej drażniły purytańsko-demokratyczną opozycję przeciw Jakóbowi. Ba, jeszcze w całe pokolenie po wystawieniu »Juljusza Cezara« nie zmienił się gust i zapatrywanie publiczności, bo w 1634/5 zapisuje Sir Henry Herbert, »the Master of the Revels«, urzędowy opiekun teatrów i przedstawień, coś w rodzaju »ministra teatrów« (któryby może i u nas dziś się przydał): »Kazałem aresztować Cromes'a, kupca na Długiej ulicy, 16 lutego 1634 za pożyczenie kościelnej szaty z imieniem JEZUS na niej, aktorom z dworca salisburskiego do przedstawienia flamina, pogańskiego kapłana«. Kara nie trwała długo, bo tylko jeden dzień, ale dla nas zachowała wiadomość, że jeszcze w tym czasie publiczność teatralna nie gorszyła się estetycznie (bo religijnie zgorszenia musiało być wiele — zresztą poza teatrem), że rzymski flamin odprawiał modły w szacie rytualnej anglikańskiego pastora.

Jeszcze raz zjawia się Cezar na scenie — po śmierci, jako widmo w namiocie Brutusa. Jak był przebrany? Czy zjawił się w szacie z dnia zamordowania? Bardzo możliwe, bo z innych sztuk szekspirowskich (Makbet, Ryszard III) można wywnioskować, że Szekspir pokazywał publiczności widma tych osób tylko, które przed ich oczami zginęły na scenie, że zatem prawdopodobnie dla efektu pokazywał je w tych samych strojach. Ale być może także, że widmo Cezara przebrane było w cały skórzany strój, ze skórzanym kapturem na głowie, co konwencjonalnie oznaczało — zdaje się — ducha. Wobec faktu, że prócz Brutusa wszyscy śpią na scenie (Lucius jęczy przez sen na znak, że widmo jest prawdziwe), z pewnością nie nosił duch Cezara »szaty, czyniącej niewidzialnym«, o jakiej wzmiankę znajdujemy w inwentarzowym zapisku agenta teatralnego owych czasów, Henslowe'a, szaty, która, sądząc po cenie, musiała być z jakiejś lichej, mało lub wcale nie barwnej materji — sądząc po cenie, powtarzam, wynoszącej 1 czy $1^1/_2$ funta, gdyż kostjum bogatszy kosztował zawsze kilkanaście funtów, a jeden nawet kostjum Alleyn'a aż $20^1/_2$ funta, co przy przeliczeniu na naszą cenę wynosi wcale poważną kwotę 2.500 zł.; była to coprawda »czarna aksamitna szata, z rękawami haftowanemi w całości złotem i srebrem, podbita atłasem czarnym, przetykanym złotem«.

Bogactwo i solidność kostjumu były dla elżbietańskiej sceny koniecznością, gdyż był to jedyny środek zewnętrzny do przyciągania widza opieszalszego w rozumieniu treści wobec braku dekoracji i prymitywności rekwizytów i maszynerji. Do tego trzeba przypomnieć, że przedstawienia odbywały się nietylko w dzień, w pełnem świetle słonecznem, przed widownią, pozbawioną dachu, na scenie nietylko odkrytej, ale wychodzącej długim prostokątnym »fartuchem« w widownię, tak, że widzowie oglądali aktorów z trzech stron, a nawet w niektórych sztukach mogli zasiadać na galerji nad sceną i patrzyli na aktorów z tyłu. W takich warunkach

nie można było byle czem zaimponować widzom i to w epoce, kiedy elegancja odgrywała wielką rolę w życiu codziennem, doprowadzała nawet do hamujących zarządzeń ze strony dworu. Natomiast dekorację, na którą nawet nie było miejsca wobec konstrukcji sceny, musiała sobie dorabiać sama publiczność przy pomocy słów dramaturga. Żaden lepszy pisarz tych czasów nie omieszkał możliwie blisko początku każdej sceny zaznaczyć jej miejsca, względnie podać o niem wiadomość w ostatnich wierszach bezpośrednio poprzedzającej sceny. W »Juljuszu Cezarze« przeprowadza to Shakespeare konsekwentnie, tak, że śledząc pilnie mówione słowo, publiczność przenosi się bez trudności z miejsca na miejsce za akcją, nietylko geograficznie, jak np. z Rzymu pod Sardis (czego nie zaznaczono w tym wypadku żadną wywieszoną tabliczką), ale także, co może było trudniej, z wnętrza na zewnątrz danego miejsca lub naodwrót. W akcie IV, scena 2 odbywa się bezwarunkowo przed namiotem Brutusa; w końcu jej, obaj naczelnicy, Kassjusz i Brutus, każą swoim świtom cofnąć się i pilnować wejścia do namiotu, do którego się mają udać, poczem wszyscy wychodzą. Za chwilę przez te same drzwi, któremi weszli niejako do wnętrza namiotu, wchodzą na scenę, która dokonała swego »obrotu« w wyobraźni widzów, nie oddzielonych od sceny żadną kurtyną, bo przedstawia właśnie namiot, jak to widać z zachowania się dworzan Brutusa, nie chcących wpuścić do namiotu »poety« (IV, 3). Z pewnością bowiem ta scena 3 aktu IV nie odbywa się w t. zw. »tylnej scenie«. Scena szekspirowska składała się z trzech części. Jedna z nich, najważniejsza »frontowa«, na której się toczy prawie cała akcja każdej sztuki, to ów prostokątny »fartuch«, wzniesiony ponad widownię mniejwięcej na wysokość szyji czy piersi człowieka, jak widać z późniejszego o pół wieku rysunku. Druga część, to niewielkie podłużne zagłębienie w tylnej ścianie, pomiędzy dwiema parami drzwi, co do których nie można rozstrzygnąć, czy były na jednej linji, czy też nachylone ku sobie pod pewnym kątem; zagłębienie, zasłonięte kotarą, wyobrażało rozmaite lokale: kaplicę, alkowę (to najczęściej), pracownię, altanę, grób i t. d. Wreszcie trzecia »scena«, to część galerji, biegnącej nad tylną ścianą sceny, właśnie nad ową »tylną sceną« (rear stage) przedstawiała ona n. p. balkon Julji, ganek piramidy Kleopatry, blanki murów miejskich, okno, z którego ojciec Desdemony rozmawia z Jagiem i t. d., wogóle punkt wzniesiony nad sceną, z minimalnemi wyjątkami (jak np. Olimp), w obrębie jakiejś budowli. Tej górnej sceny »upper stage« nie używano w »Juljuszu Cezarze«, ale i tylnej ściany prawdopodobnie nie wciągano w inscenizację. Jedyna scena, którąby zdawała się jej wymagać, byłaby scena 1 aktu IV, gdzie scenarjusz dzisiejszy mówi: »Dom w Rzymie. Antonjusz, Oktawjusz i Lepidus siedzą za stołem«. Nie mam pod ręką wydania z warjantami, ale mam wrażenie, że to musi być dodatek Mik. Rowe'a z 1709, bo w samym tekście rozmowy niema mowy o siedzeniu i o stole i wogóle zbytecznem jest przypuszczenie, że trzej trjumwirowie, rozprawiając w krótkiej scenie o proskrypcjach i notując dwa nazwiska, muszą to czynić siedząc. Tak samo błędny jest mojem zdaniem scenarjusz sc. 2 I, »ogród Brutusa« — prawdopodobnie mamy tu do czynienia z halą wejściową w domu (»atrjum«) — naturalnie z tem zastrzeżeniem, że Shakespeare nie myślał o atrium, ale o elżbietańskim domu. I scena zamordowania na Kapitolu nie odbywała się napewno w zagłębieniu tylnej sceny, lecz na podwyższeniu, przystawionem do tylnej ściany. Trzy razy potrzebne jest »wzniesienie« w »Juljuszu Cezarze« — oprócz bowiem wzmianki, że »Cezar wchodzi w górę do sali senatu« (III, 1) mamy jeszcze »mównicę«, z której przemawiają Antonjusz i Brutus (III, 2) i wreszcie »pagórek«, z którego bada sługa Brutusa przebieg bitwy (V, 3), widać z tego, że Shakespeare miał do rozporządzenia pewne podwyższenie i zużył je dla urozmaicenia akcji. E. K. Chambers, historyk elżbietańskiej sceny, zasuggestjonowany nieco dzisiejszą techniką teatru, utrzymuje, że »mównicę« prawdopodobnie wysuwano z pod podłogi

sceny frontowej przez t. zw. »trap«, wysuwaną deskę — zapomina jednak o tem, że na to zamało jednak było miejsca pod niewysoką sceną; w każdym razie takie samo wzniesienie musiałoby być wysunięte dla »pagórka« z V, 3, co do którego niema wątpliwości, że istniał. Może też przy jednym z 2 słupów, podtrzymujących niewielki daszek nad tylną częścią frontowej sceny, były przymocowane na cały ciąg przedstawienia małe schodki, które obu tym scenom służyły. Uważam jednak moją hipotezę o tyle za słuszniejszą, że w scenie na Kapitolu podwyższenie istnieć musiało, a że było bezwarunkowo zrobione na cały ciąg przedstawienia, względnie na cały szereg przedstawleń, łatwo więc było zużyć je na mównicę, tem więcej, że nie musiało być duże, mniejwięcej na trzy czy cztery krzesła senatorskie, jeżeli tam krzesła stały, bo niema żadnej wskazówki, by Cezar siadał w czasie słuchania prośby Metellusa. W scenie na forum można sobie łatwo przedstawić mary ze zwłokami Cezara przed tem podwyższeniem, Antonjusza zaś, stojącego nad nimi.

Jak wielki był tłum mieszczan, stojących symetrycznie po obu stronach zwłok? W każdym razie musiało ich być kilkunastu, bo przy mowie Brutusa przemawia trzech mieszczan, a z Antonjuszem wchodzi kilku niosących mary. Są to z pewnością ci sami, którzy wyszli z Kassjuszem, by rzekomo słuchać na innem miejscu jego przemówienia; w tym drobnym szczególe widać świetną technikę Shakespeare'a operowania danym materjałem. Poza przemawiającymi czterema mieszczanami — inni musieli być naturalnie statyści (dwóch mieszczan grali z pewnością aktorzy, przedstawiający trybunów ludu z I, 1), bądź chłopcy z chórów londyńskich lub wprost najmowani statyści, dla których kostjumy — naturalnie nowoczesne — pożyczano czy to od agentów teatralnych, czy w zakładach zastawniczych »pawnbroker'ów«. Ci sami aktorzy i statyści odgrywali też naturalnie żołnierzy, ale w »Juljuszu Cezarze« na szczęście prawie niema bitwy. Shakespeare był w tym okresie zniechęcony do przedstawiania bitew, jak to wyznaje w niewiele co wcześniejszym »Henryku V«, w prologu skarżąc się wprost na ubóstwo środków scenicznych w odtworzeniu scen bitewnych. To też w »Juljuszu Cezarze« ograniczył się do jednej jedynej sceny (V, 4) prawdopodobnie dla publiczności, »lubiącej tylko pantomimy«, kiedy mógł — pod sam koniec sztuki — zużyć wszystkich wolnych aktorów i statystów, aby stworzyć pewien zastęp żołnierzy. Bitwa miała charakter prawdopodobnie trochę cyrkowy, ale symbolicznie zupełnie wystarczała widzom, którzy wogóle bitwy nie widywali, prócz bójek na ulicy, w charakterze podobnych, a jeżeli o niej słyszeli lub czytali, to tylko jako o szeregu epizodów osobistej walki lub małych partyj. Przed bitwą obie strony walczące rozmawiają ze sobą, ustawiwszy się po obu bokach sceny równolegle do siebie. Scena frontowa była duża (43 × 27 stóp, t. j. mniejwięcej 14 × 9 m) i konwencja ówczesna przyjmowała w razie potrzeby poszczególne jej części za dość lub bardzo oddalone od siebie i stanowiące odrębne lokalności. Tak więc w scenie przed bitwą wodzowie występują, aby przeprowadzić rozmowę o przyczynach walki z obu stron na środek sceny, wyrażając w ten sposób pewną odległość obu wojsk. Odległość »konwencjonalna« najlepiej występuje w sc. III, 1. Cezar idzie w kierunku Kapitolu; zaraz za drzwiami, któremi wszedł, zatrzymuje go wieszczek z ostrzeżeniem, ale senator Publjusz go usuwa (»Sirrah give place«) a Casca wyraźnie zaznacza, że dzieje się to na ulicy (»Cóż tam — narzucasz się ze swoją prośbą na ulicy? pójdź na Kapitol«). Orszak cały rusza do Kapitolu. to znaczy obchodzi całą scenę dokoła, w poważnym pochodzie, do którego przyłącza się i wieszczek — w ciągu pochodu jest zamiana słów między Publjuszem Leną a spiskowcami, którzy nieco przyzostają na boku, ale tuż pod wzniesieniem, na które wstąpił Cezar. Dzisiejsza scena nie potrafi tego naturalnie oddać, ale kto wie, czy nie więcej plastycznie wychodziła ta scena w swej pierwotnej inscenizacji. Każdy gest aktorski bowiem (zroz-

paczony ruch wieszczka, niepokój spiskowców), wykonywany na szarem (czy czarnem może) tle tylnej ściany, w zupełnie wolnem powietrzu, był wyrazistszy, mówił znacznie więcej, niż dzisiaj jest powiedzieć w stanie i niezawodnie czynił wiele miejsc, zupełnie dla nas dzisiaj niezrozumiałych, kompletnie jasnemi dla swojej publiczności. O wiele większy udział mieli aktorzy w powodzeniu sztuk elżbietańskich, niż działo się to później, kiedy do efektu gry przyłączyły się dekoracje, potem efekta świetlne i słuchowe. Świetlnych efektów nie można bylo naturalnie użyć w teatrze szekspirowskim przy dziennem świetle i duch Cezara, który prawdopodobnie ukazywał się oczom widzów na owem podwyższeniu, wynurzając się z kotary tylnej sceny w swojej szkarłatnej szacie, musiał jedynie grą swoją, głosem i maską malowaną wywoływać efekt grozy. Tak samo wielka burza w wigilję zgonu Cezara, która fascynowała ówczesne pokolenie, miała do rozporządzenia jedynie słowo poetyckie, jedno z najpiękniejszych i efekty słuchowe w postaci grzmotu — nie był to jednak jeszcze nasz dzisiejszy »grzmot« sceniczny, bo ten »wynaleziono« dopiero w drugiej późnej połowie XVIII w. w Anglji. Muzyki było za to wiele — muzykanci siedzieli prawdopodobnie na galerji nad sceną na wysokości 2-go piętra i przygrywali nietylko w antraktach, ale także przed wejściem na scenę jakiejkolwiek ważniejszej figury, aby podniecić uwagę widza i zająć czas uspakajania się publiczności — co dzisiaj spełnia przeciąg czasu podnoszenia się kurtyny — by nie kazać aktorom być raz po raz w niewygodnej pozycji niemożności rozpoczęcia swych kwestji wobec szmeru widowni. Publiczność elżbietańska przepadała za muzyką — był to złoty i jedyny wiek muzyki angielskiej i nie skarżyła się na nadmiar t. zw. »hałasu« (noise) w postaci »alarmów«, »sennretów«, marszów i tym podobnych kawałków. Wogóle lubiła teatr — i lubiła jako jedną z najmilszych sztuk właśnie »Juljusza Cezara«. Pochwalny wiersz L. Diggesa z 1640 przy poematach Shakespeare'a mówi o tem, jak »zachwycona była publiczność, jak odchodziła z uczuciem wielkiego podziwu« z przedstawienia, na którem »Cezar chodził po scenie, a Brutus i Kassjusz ścierali się w grożącem śmiercią słownem spotkaniu« (z aluzją do sc. IV, 3). A to zestawienie trzech bohaterów »Juljusza Cezara« dowodzi, że rozumiano dobrze istotną ideję tej tragedji szekspirowskiej.

JÓZEF MAYEN.

O NIEKTÓRYCH INSCENIZACJACH SZEKSPIRA.

Sprawa sceny i inscenizacji szekspirowskiej jest rzeczą pierwszorzędnej wagi zarówno dla historyków literatury dramatycznej, jak i — bardziej jeszcze — dla dzisiejszych reżyserów. „Wygląd sceny bowiem jest decydującym czynnikiem w konstrukcji i budowie dramatu samego. Nie co innego, tylko wygląd sceny decydował o przebiegu dramatów Szekspira" stwierdza Wyspiański w swym „Hamlecie". Fałszywie, a conajmniej niedokładnie, wyobrażali sobie scenę teatru elżbietańskiego dawniejsi szekspirolodzy; odnaleziony w bibljotece uniwersyteckiej w Utrechcie przez Gaedertza rysunek „teatru pod łabędziem" Jana de Witt z r. 1596, opublikowany w książce „Zur Kenntiss der altenglischen Bühne" 1888, dał poznać trójdzielną (przednia, tylna, górna) scenę elżbietańską i zrektyfikował po części mylne zapatrywania. Ale w kwestji inscenizacji Szekspira na scenie staroangielskiej zajmują ciągle jeszcze uczeni stanowiska sprzeczne. Hypotezy najznakomitszych nawet uczonych w tej dziedzinie podlegają dyskusji.

Dowodów na prawdopodobieństwo rozmaitych przypuszczeń można mieć

bez liku; dobrzeby było, by tak, jak tego pragnął Wyspiański, szczegółowa reżyserja przedstawiła, jak się na szekspirowskiej scenie odbywał „Cezar", czy inne utwory Szekspira. Byleby reżyser nie dochodził do wniosków tak fałszywych, jak Carl Hagemann, który w „Kunst der Bühne" (1922) przypuszcza, że Szekspir, chcąc przystosować swoje sztuki do warunków swego teatru, musiał często stwarzać sceny drugorzędne, poprostu sceny „zapełniające luki", sceny „z konieczności" (Füll- und Verlegenheitszenen). O ileż bliższy prawdzie jest Herbert Ihering (Der Kampf ums Theater, 1922), wyrażając się dobitnie o budowie dzieł Szekspira: „Wzajemny stosunek jego ludzi, stopniowanie jego scen — są rytmicznym osadem sił duchowych" („Rhytmische Ablagerung seelischer Kräfte"). Istotnie tak można wyrazić swe wrażenie, skoro się widzi odpowiednio inscenizowanego Szekspira bez skrótów („Ryszard III" w inscenizacji Jassnera, o którym później). Do swojej sceny Szekspir nie potrzebował utworów swych przystosowywać, gdyż między jego sceną a utworami istniał organiczny związek, jak go określił przytoczony cytat Wyspiańskiego.

Scena Szekspira była sceną „przestrzenną" w odróżnieniu od sceny „obrazowej" teatru włoskiego. Między Szekspirem, a tymi wszystkimi, na których się wzorował historycznie lub literacko, istnieje różnica nietylko w sposobie kształtowania i ujmowania tematu; Szekspir zdobywa nadto inny wymiar: przestrzenny wymiar twórcy w odróżnieniu od płaszczyźnianego wymiaru historyka lub opowiadacza. Ta przestrzenność, powodująca *volumen* postaci Szekspira, wyraża się lepiej na scenie przestrzennej, będącej dla figur ramą (nie zaś tłem obrazowem, na którem postać zatraca swoją pojemność, na rzecz ewentualnej barwy). Dopiero od chwili, kiedy powstał postulat przywrócenia Szekspirowi sceny przestrzennej, można mówić o próbach inscenizacji Szekspira. Żądanie stworzenia specjalnej sceny dla Szekspira podniósł, jako pierwszy, poeta niemiecki, późniejszy dyrektor teatru w Düsseldorfie, Karol Immermann, około roku 1830. Wszystko to, co leży pomiędzy teatrem elżbietańskim, a tą chwilą, nie jest „inscenizacją" Szekspira w dzisiejszym znaczeniu: grano go w każdym danym, aktualnym właśnie sposobie.

Immermann wystawił na balu maskowym amatorskimi siłami „Wieczór trzech króli" na specjalnie zbudowanej, półokrągłej scenie (fig. 1), której front *(A)* i kąty *(B, c)* przeznaczone na wejścia i wyjścia, były neutralne, a tylko tylna scena *(D)*, zamknięta kurtyną, zmieniała dekoracje. (Scena ta miała oczywiście mało wspólnego z sceną szekspirowską — brak w niej typowej sceny górnej — i naśladowców nie znalazła).

Znacznie bliższym scenie elżbietańskiej był, niezrealizowany niestety, projekt niemieckiego tłumacza Szekspira, Ludwika Tiecka, w teatrze nadwornym w Berlinie w r. 1847, dla wystawienia „Henryka V.". Miała to być, na podstawie znanych wówczas dokumentów, *mutatis mutandis* rekonstrukcja prymitywnej sceny szekspirowskiej (fig. 2). Plan był następujący: scena dzieli się na scenę frontową *(A)* na pierwszym planie i na scenę tylną *(B)*, leżącą na podwyższeniu. Ze sceny tylnej prowadzą po obu stronach schody w dół, nie sięgając jednak do samej rampy; między schodami drzwi, będące już to drzwiami sali zamkowej, już to bramą zamkową i t. p. Boczne kulisy miały być obite dywanami. (Charakterystycznem jest, że wielki nacisk kładł Tieck

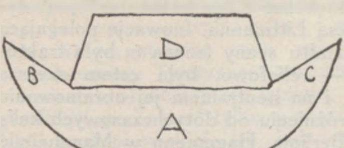
na możliwość wprowadzenia pionowego ruchu wojsk po schodach; obecnie jest to — lub przynajmniej był do niedawna — jeden z postulatów Jessnera i Fehlinga, reprezentujących t. zw. ekspresjonistyczną reżyserję niemiecką). Zmiany dekoracji Tieck nie wymagał; obozy angielski i francuski miały się od siebie różnić jedynie tem, że po bokach sceny stawać mieli, stosownie do miejsca akcji, heroldowie z angielskiem lub francuskiem godłem.

W r. 1864, jako w 300-letnią rocznicę urodzin Szekspira, projektował intendent teatru w Szwerynie, Putlitz, rekonstrukcję sceny elżbietańskiej ściśle wedle jej historycznych wzorów. Plan ten jednak również nie doszedł do skutku.

W ramach normalnej sceny perspektywicznej zanotować należy pracę dyr. Laubego w Burgteatrze wiedeńskim, który od r 1850 do r. 1867 inscenizował szereg utworów Szekspira, akcentując prostotę dekoracji, podczas gdy następca jego Dingelstedt kładł wielki nacisk na efekty dekoracyjne. Dyrekcja i działalność Dingelstedta, trwająca od r. 1870 do r. 1881, zbiega się chronologicznie z tournée po wszystkich niemal miastach Europy świetnie zorganizowanego i reżyserowanego teatru księcia v. Meiningen, w latach 1874—1890. „Meiningenczycy" doprowadzili przepych i historyczną dokładność dekoracyj do niebywałej przesady (kopjowali n p. w dramatach królewskich wszystkie historyczne wnętrza lub ulice Londynu), tak, że doskonale zgrani, choć nie pierwszorzędni aktorzy, nie potrafili skupić na sobie uwagi widza; ten rodzaj inscenizacji, dla którego Szekspir miał tylko wartość libretta dla efektownej feerji, nie zasługuje tu na obszerniejsze traktowanie, mimo bezsprzecznie wybitnego znaczenia jakie w historji teatru Meiningenczykom w udziale przypada.

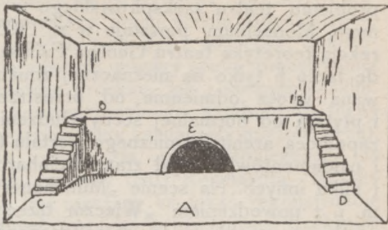
Jak wspomniałem, w r. 1888 ogłosił Gaedertz, bibljotekarz uniwersytetu berlińskiego, rysunek teatru „pod łabędziem" de Witta. Tem prawdopodobnie pobudzony do dalszych prób w kierunku stworzenia szekspirowskiej sceny przestrzennej, podjął w r. 1889 ideę Immermanna i Tiecka intendent monachijskiego teatru nadwornego v. Perfall i stworzył t. zw. „monachijską scenę szekspirowską". Składała się ona (fig. 3) z trzech części: wysuniętego naprzód proscenium (B), sceny przedniej (C) i tylnej (D), podniesionej o trzy stopnie. Tylko scena tylna zmieniała dekoracje przez odpowiednie „prospekty", t. j. tła tylne (E), podczas gdy proscenium, scena przednia i boki kotarowe pozostawały „neutralne". Zmiana dekoracji odbywała się przy zasuniętej drugiej kurtynie (y—y), umieszczonej przed sceną tylną. W czasie zmiany dekoracji aktorzy grali dalej na tle tej kurtyny, po ich zejściu światło gasło na chwilę, tylną kurtynę otwierano i gra mogła toczyć się dalej na całej scenie. Słusznie jednak zarzucano tej koncepcji, że przenosząc akcję z neutralnego proscenium i sceny przedniej na dekorowaną scenę tylną, zmienia co chwila istotne swoje założenie i staje się czemś niezdecydowanem, pośredniem między sceną złudzeniową a symboliczną sceną neutralną. Ponadto dekoracje, umieszczone bardzo głęboko, a tkwiące w ramach neutralnego proscenium i sceny frontowej, robiły wrażenie nikłe i oderwane od architektonicznej całości. Aby temu zaradzić, zaczęto też scenę frontową stroić t. zw. arkami, czyli przecięciami (t. j. wiszącymi kulisami, połączonymi z sobą paldamentem) i w ten sposób w krótkim czasie neutralna scena szekspirowska zmieniła się z powrotem w zwykłą scenę złudzeniową o wysuniętem naprzód proscenium.

Fig. 1.



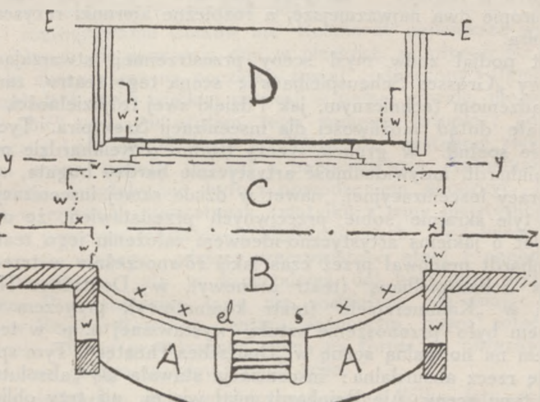
A – SCENA PRZEDNIA
B i C – WEJŚCIA
D – SCENA TYLNA

Fig. 2



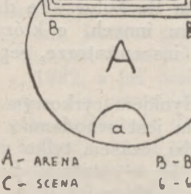
A – SCENA PRZEDNIA   C i D – SCHODY
B-B – „ TYLNA   E – BRAMA

Fig. 3



A-A – ORKIESTRA . C – SCENA PRZEDNIA   E-E DEKORACJA
B – PROSCENIUM   D – SCENA TYLNA   Z-Z – GŁ·KURTYNA
Y-Y – DRUGA KURTYNA   W-W – WEJŚCIA   el ELEKTROTECHNIK
S – SUFLER

Fig. 4



A – ARENA   B-B – SCHODY
C – SCENA   b-b – KURTYNA
a – ZEJŚCIE POD PODŁOGĘ

Fig 5.



Fiasko tej sceny „neutralnej“ sprawiło, że zaczęto znów szukać rozwiązania problemu teatru szekspirowskiego w ramach sceny złudzeniowej. W tem samem Monachium powstaje w r. 1908 „Münchener Künstlertheater“ pod dyrekcją teoretyka teatru Georga Fuchsa i Maksa Littmanna. Inowację polegającą de facto li tylko na nieznacznej zmianie kształtu sceny (scena ta była traktowana wręcz odmiennie od przestrzennej — reliefowo, była zatem szersza i płytsza od normalnej sceny złudzeniowej) i na neutralnem jej obramowaniu zapomocą architektonicznego portalu (w odróżnieniu od dotychczasowych kulis i paldamentów) przejął zrazu Reinhardt w Berlinie, Hagemenn w Mannheimie i kilku innych. Na scenie „Münchener Künstlertheater“ wystawiono w r. 1908 m. i. z powodzeniem „Wieczór trzech króli“. Jednakowoż scena tego typu, płytka a szeroka, nie dając możności swobodnego grupowania tak często u Szekspira występujących tłumów lub wojsk, niema dla repertuaru szekspirowskiego znaczenia, tembardziej, że główny reprezentant tego kierunku, jakim się stał Reinhardt, odwrócił się od niej i powziął nowe plany sceny szekspirowskiej.

Równolegle z ostatnimi berlińskimi pracami Reinhardta wysunął się na czoło reżyserów niemieckich, zwłaszcza jako inscenizator Szekspira, intendent rządowego teatru w Berlinie — Leopold Jessner. Oni dwaj reprezentują też dzisiaj w Europie dwa najważniejsze, a rozbieżne kierunki reżyserji i inscenizacji Szekspira.

Reinhardt podjął znów myśl sceny przestrzennej, stwarzając w r. 1919 teatr arenowy „Grosses Schauspielhaus“; scena tego teatru, zarówno dzięki różnym urządzeniom technicznym, jak i dzięki swej trójdzielności, miała stworzyć niebywałe dotąd możliwości dla inscenizacji Szekspira. Tych zamiarów Reinhardt nie spełnił. W gruncie rzeczy trudno o Reinhardzie mówić syntetycznie: Reinhardt, indywidualność artystycznie bardzo bogata, w ciągu swej 20-letniej pracy inscenizacyjnej, nawet w dziale samej inscenizacji szepspirowskiej, dał tyle skrajnie sobie przeciwnych przedstawień, że o jakimś jego stylu, a nawet o jakiemś artystyczno-ideowem założeniu jego teatrów, trudno mówić. Reinhardt pracował przez czas jakiś równocześnie w trzech teatrach: w „Grosses Schauspielhaus“ (teatr arenowy), w „Deutsches Theatr“ (teatr normalny) i w „Kammerspiele“ (teatr komnatowy), przyczem największym jego grzechem było przenoszenie sztuki, wystawianej n. p. w teatrze arenowym, żywcem na normalną scenę w „Deutsches Theater“. Tym sposobem dokonywała się rzecz absurdalna: inscenizacja stawała się „absolutną“, uniezależnioną od typu sceny. Ale Reinhardt miał więcej, niż trzy oblicza, niż trzy style oddzielne dla każdego z swych teatrów; nawet na samej scenie „normalnej“ wykonywał olbrzymie przeskoki, niczem z ducha dzieł nie dające się uzasadnić. W dziale szekspirowskim wystawił n. p. w r. 1905 „Sen nocy letniej“ w dekoracji z plastycznych drzew, na pokrytej mchem scenie, a kiedy krytyka, szczególnie zwalczający go nienawistnie Paul Goldmann („Vom Rückgang der deutschen Bühne“, 1908), robili mu zarzuty, że Szekspira traktuje jako pretekst do pokazania dekoracji, zaraz następnie wystawił „Opowieść zimową“ w sposób zgoła odmienny: oto użył dekoracji (wedle projektu Emila Orlika) tylko w scenie sądu i w scenie święta strzyżenia owiec (ta ostatnia, przedstawiona na pagórku o typowo czeskim krajobrazie, a z widocznemi za krawędzią pagórka szczytami masztów i żagli, była zresztą bardzo udałym obrazem) — wszystkie zaś inne sceny odbywały się na tle kotar. Te dwa, wręcz przeciwne sposoby inscenizowania — prócz kilku innych, o których jeszcze wspomnę — dowodzą, że o Reinhardzie, jako o inscenizatorze, reprezentującym jakiś styl niepodobna mówić.

Nowy teatr arenowy Reinhardta, jest okrągłym budynkiem cyrkowym na prawie 5.000 widzów z areną pośrodku, która połączona jest schodami z olbrzymią, lecz stosunkowo płytką sceną. Z areny prowadzi, czasem tylko używane, zejście pod podłogę (fig. 4.). (Zauważyć należy, że w ostatnim czasie niejednokrotnie ustawia się na arenie fotele dla widzów, wyłączając ją w ten

sposób z okola sceny i robiąc z tego teatru normalny teatr złudzeniowy o fatalnych zresztą, na tej olbrzymiej widowni, warunkach akustycznych). Do sceny arenowej odnosi się jednak zarzut, uczyniony swego czasu scenie monachijskiej, t. j., że łącząc neutralną scenę i scenę przednią (schody) z właściwą, dekorowaną sceną, stwarza znów coś, wahającego się między sceną przestrzenną a złudzeniową. Tymczasem zarówno w teatrze greckim, jak i szekspirowskim, pierwiastek obrazowy nie istnieje, gdyż konwencjonalnego symbolizmu sceny greckiej („peri-aktoi“ tylko w sposób konwencjonalny zaznaczały miejsce akcji), jak i szekspirowskiej, ich jednostajnego zawsze tła architektonicznego nie można uważać za obraz sceniczny. Toteż cyrkowy teatr Reinhardta, łączący dekorację złudzeniową z areną, nie może być uważany za jakąś rekonstrukcję sceny szekspirowskiej. Żadnych szczególnych korzyści w inscenizacji Szekspira nie przyniósł, gdyż trójdzielność sceny uzyskał sam Reinhardt już w teatrze typu normalnego. Arena w teatrze cyrkowym jest dla Reinhardta głównie miejscem dla reżyserji tłumów, w której jest mistrzem. Oto charakterystyczna recenzja Maksa Hermanna-Neissa (w „Die neue Schaubühne“, 1920): „Teatr Grosses Schauspielhaus dorwał się teraz scen masowych „Juljusza Cezara“. Znów można było skonstatować olbrzymie natężenie strony dźwiękowej widowiska, przyczem liczne, mniej odporne głosy załamywały się i nielitościwie rzęziły. Pozatem naturalnie bezbłędnie udały się sceny masowe; w ruchomem grupowaniu i rozwiązywaniu tłumów ma Reinhardt największą wprawę; pod jego kierownictwem nie zamierają one w plastykę, są płynniejsze, żywsze niż u innych. Ale skoro zaraz na początku został „odkręcony“ (filmowe wyrażenie: „abgekurbelt“) efekt wielkiej procesji w pełnej chwale, nie pozostało nic, co mogłoby „bić“ wyższym atutem tego samego gatunku; potem nastąpił jeszcze bajeczny trick stopniowego sztyletowania, następnie zwyczajowo tłumem falująca scena dokoła trybuny z popisową arją Antoniusza-Moissiego, potem właściwie mogłoby się było z powodzeniem skończyć. Bo wszystko inne utonęło w rzeczach nieistotnych, nietylko z winy nieistotnego odtwórcy Brutusa, ale z przyczyn teatralno-architektonicznych. Pod koniec raz jeszcze wdzięk obrazu scenicznego, udający rzeczywistość, efekt z panoptikum pobudził ospałe zmysły... ale ta kryształowa dal horyzontu była naprawdę bardzo ładna. Przedstawienia tego nie widziałem, ale znając wiele innych inscenizacyj w Reinhardtowskim teatrze arenowym, żywo sobie wyobrażam rażący kontrast między przestrzenną sceną na forum, a obrazowemi, złudzeniowemi efektami całego szeregu innych scen.

W wręcz odmiennym stylu rozpoczynał przed kilku laty reżyser teatru rządowego w Berlinie, Leopold Jessner. O jego „Ryszardzie III.“ pisano wówczas: „Ta reżyserja, to już nie eksperyment — to objawienie! Jak apeluje się tu znów do wyobraźni widza! Wszystkie sceny mają w gruncie rzeczy tylko dwa obrazy sceniczne, pozatem jeszcze dwa warjanty. Na tej scenie niema już żadnych, ale to żadnych rekwizytów! Nigdy smaku się nie obraża: Jessner operuje kostjumami, jak malarskiemi plamami, układem fałdów i rytmem. Ten nieokreślony rytm, podsłuchany z tętna utworu, rzuca na widza czar“. A w cytowanej książce („Der Kampf ums Theater“) zapewniał H. Ihering: „Leopold Jessner inscenizuje formę utworu i dlatego wciela dramat w przestrzeń. Posiada rytm mowy, a stąd sceniczną architekturę. Jessner jest przejściem, przez które teatr przejść musi. Przez tę nieubłaganą precyzyjność. Przez tę napiętą konstrukcję. Przez ten fanatyczny skrót. Przez tę namiętną dematerjalizację. Czy sam Jessner przejdzie przez ten przesmyk? Czy znajdzie sam warjanty, dla których dane już stworzył?“. — Książka Iheringa wydana jest zaledwie w r. 1922, a już możemy na pytanie to odpowiedzieć: przez przesmyk ten Jessner nie przeszedł, obszedł go krętą ścieżką dokoła. Zatracił styl, który w przeciwieństwie do Reinhardta posiadał: miał swój sposób inscenizowania tej tragedji, którą nazywaliśmy dotąd patetyczną.

Trzy dramaty Szekspira są etapami rozwoju i upadku Jessnera. Pierwszym z kolei był „Otello“, wkomponowany fanatycznie w jedną dekorację ściętego

stożka schodów na okrągłej scenie; zmieniały się tylko najkonieczniejsze sprzęty. To był początek. Nie rekonstrukcja sceny szekspirowskiej, lecz pruskie, dokładne, zaciekłe dopasowywanie sceny do utworu; ten pierwszy Szekspir nie porywał, lecz przekonywał. Drugim był „Ryszard III"; — triumf. Dwie dekoracje: dla pierwszych trzech aktów gładki, szary, niczego nie wyobrażający mur na ostatnim planie sceny, sięgający do połowy jej wysokości; w murze półkolisty otwór. To wszystko, więcej nic. (Ten otwór to brama do Towru, drzwi komnaty królewskiej, cela więzienna Klarensa). Od chwili wstąpienia Glostera na tron, Ryszard III. na szczycie purpurą okrytych schodów, wiodących od rampy prawie po szczyt sceny; na froncie zajmują całą szerokość, ku głębi zwężają się w klin. Tu „inscenizowane" też sceny bitwy — zakulisowo; dochodzą tylko oddźwięki; nikogo nie razi, kiedy Ryszard, nagi do pasa, kulejąc zbiega po schodach z okrzykiem: „Królestwo za konia!" (Ryszarda w interpretacji Kortnera uważam za najbardziej skończoną rolę, którą kiedykolwiek widziałem). Sceny w namiotach Ryszarda i Ryszmonda, kolejno po sobie na tych samych schodach; różnica dekoracyjna leży w kostjumach wojska; rycerze Ryszmonda, w białych płaszczach, stoją na stopniach, — żołdacy Ryszarda, czerwoni, leżą na schodach twarzą w proch. Pozatem sceny łącznikowe, przed czarną kotarą na pierwszym planie. Zaczyna sztukę monologiem swym Ryszard, w czarnym płaszczu, w rozchylonych fałdach kurtyny w snopie czerwonego światła — kończy monologiem Ryszmond w tej samej pozycji, w białym płaszczu i w promieniu światła złotego. Ostatnim Szekspirem Jessnera, którego widziałem, był „Makbet". Dekadencja. Ciągłe oscylowanie między nic nie „znaczącą" architekturą, a pięknem, „reprezentującem" coś malowidłem. I tak n. p. sceny początkowe dane były w architektonicznej strukturze, podobnej nieco do muru z „Ryszarda III.": mur, do niego przystawione schodki, z obu stron schody, skręcone ku środkowi sceny (fig. 5). Potem już Makbet jako król na tronie na pierwszym planie, na tle perspektywicznie malowanej (!) sali gotyckiej. W scenie snu lady Makbet — wraca rekonstrukcja galeryjki sceny elżbietańskiej, wkomponowanej w gotycką salę; lady schodzi z galeryjki na front sceny, lekarz i dama dworu cofają się wtedy w głąb pod galeryjkę. Wreszcie twierdza Dunzynanu miast „rytmicznych" schodów, upozorowana głazami na zamek obronny. Przedewszystkiem rzucała się w oczy monumentalność obrazu; z tą chwilą obrazowania, Jessner jako inscenizator przestał się różnić zasadniczo od Reinhardta. W odróżnieniu od „Ryszarda III.", granego bez skreśleń w trzech godzinach — „Makbet" był haniebnie posiekany, czyn, którego nie daruje Jessnerowi nikt, komu przytoczona teorja Iheringa o rytmicznej budowie dramatów Szekspira przemawia do przekonania.

Załamanie się Jessnera było nieuniknione: rozwój jego stylu i upadek złączony jest ściśle z rozkwitem i okwitem ekspresjonizmu.

Z innych, znanych mi reżyserów niemieckich nie wnosi żaden do Szekspira nic oryginalnego. Bertold Viertel dał w „Ryszardzie II." kombinację złudzeniowej sceny obrotowej z jessnerowskiemi schodami. Jürgen Fehling (świetny reżyser Moliera i ekspresjonistów) wystawiał w berlińskiej Volksbühne „Króla Lira"; dał widowisko na wzór Reinhardta z obrotową sceną, ciekawe tylko pod względem malowniczego rozplanowania statystów. O innych, n. p. o Martinie, Hartungu i Weichercie więcej mówi reklama, niżeli ich indywidualny stosunek do Szekspira.

JULJUSZ BAB.

PRAWDZIWY PROBLEM SZEKSPIROWSKI.

»Szekspir — i tak bez końca« —. Wkrótce upłynie 100 lat od czasu, kiedy siedmdziesięcioletni Goethe tym właśnie opatrzył tytułem pewne pismo, by wyrazić zdumienie, że człowiek, który tak głęboko wstrząsnął jego młodością, wciąż jeszcze z niezmienioną potęgą oddziaływał na kulturę niemiecką i wciąż jeszcze pobudzał umysły w niekończących się sporach i namiętnych odczuciach. W minionem odtąd stuleciu Szekspir jeszcze bynajmniej się nie skończył. Można nawet powiedzieć, że gwałtowna polemika o poetę, którą conajmniej uznać należy za objaw jego wewnętrznej siły w oddziaływaniu na życie, wzrasta z dziesiątka lat na dziesiątek i w tej chwili właśnie osiąga punkt kulminacyjny.

Lecz ani ta sława, ani to niezmierne oddziaływanie nie stanowią jeszcze tego czegoś w najwyższej mierze dla historyczno-światowego stanowiska Szekspira znamiennego. Przeciwnie. Jeśli porównać pośmiertny żywot jego nazwiska z historją sławy, jaką posiada na Zachodzie kilka artystycznych duchów tej miary, jeśli się postawi obok Szekspira obraz Danta, Goethego, Michelangel'a lub Rembrandta, Bacha lub Beethovena, uderza jako odróżniająca go cecha, że ta niezachwiana pewność, owo ogólne uznanie, które posiadają ci najwięksi po przedarciu się już do sławy światowej, nie przypadła nigdy w udziale Szekspirowi. Ostatecznie wszak tylko kilku przypadkowych dziwaków, jednostek żądnych za wszelką cenę oryginalności lub chorobliwych błaznów próbuje czasem zaprzeczyć znaczeniu Rembrandta, Goethego lub Beethovena. Natomiast przeciwko Szekspirowi pojawia się conajmniej od 6 pokoleń w każdym okresie i w każdym narodzie wysoce namiętna opozycja, prowadzona przez wybitne kulturalnie jednostki. I te głosy negacji, lekceważenia a nawet nienawiści znajdują w każdej epoce i w każdym narodzie tak namiętnie potwierdzający je wyraz uczuć i tak bezwzględne poszanowanie, że czegoś podobnego nie zaznał chyba nikt inny z pośród wielkich w historji sztuki. Fakt ten zastanawia tak dalece, jest w swej brutalnej sile tak odosobnionym, że już samo objaśnienie go mogłoby stać się kluczem do istoty tego całego, wielkiego duchowo-historycznego zjawiska, któremu na imię: »S z e k s p i r«.

Żeby móc podjąć próbę objaśnienia tego p r a w d z i w e g o p r o b l e m u szekspirowskiego, tego zagadkowego współistnienia wciąż zdecydowanej wrogości w stosunku do Szekspira i namiętnego uwielbiania, musimy zjawisko to poprzeć przykładami. Obieramy kilku najznakomitszych przedstawicieli z możliwie różnych krajów i epok.

W połowie XVIII. w. siedzi na tronie europejskiej kultury Francuz: V o l t a i r e. Jest on wyrocznią dla wszystkich postępowych umysłów. słów jego nasłuchują królowie, jego idee wychowują rewolucjonistów, w jego mózgu i sercu zdaje się być skupioną najwnętrzniejsza siła oświe-

cenia. Otóż głośnem jest, co ten Voltaire sądził o Szekspirze. Mówił o nim jako o »pijanym barbarzyńcy bez najlżejszego śladu dobrego smaku i bez najmniejszej znajomości zasad«, któremu trafił się tu i ówdzie dziwnym a niezasłużonym sposobem jakiś poetycki pomysł, ale pozbawiony ducha, porządku i formy, nigdy z tego daru bożego czegoś naprawdę pięknego, istotnie skończonego nie stworzył. Może potrafi on w pewnej mierze pobudzać, ale nigdy nie jest mistrzem. Za młodu wprowadził Voltaire Szekspira, którego poznał w Anglji, jako osobliwość poetycką na scenę francuską, ale na starość protestował gwałtownie przeciw budzącemu się stąd kultowi Szekspira. Dla uzupełnienia można dodać, że największy uczeń Voltaire'a, król pruski Fryderyk, zawarł swój sąd o powstałym pod wpływem Szekspira Goethego »Goetzu z Berliehingen« w takich słowach: »Wstrętne naśladownictwo złych sztuk angielskich«. — O pokolenie później objął przodujące stanowisko w świadomości kulturalnej po Francuzie Niemiec, właśnie twórca »Goetza«: Johann Wolfgang Goethe. I w całym ogromnym rozwoju swego życia, który zetknął go owocnie ze wszystkiemi zjawiskami historji kultury, nie opowiedział się Goethe za żadnym duchem z tak namiętną wdzięcznością, jak za Szekspirem. Trudno zliczyć te porywające objawy uwielbienia, głęboko żmudne poszukiwania, które Goethe, począwszy od młodzieńczej gwałtownej mowy na »dzień Szekspira«, aż do owego pisma z okresu starości, poświęcił angielskiemu poecie jako współtwórcy swej duszy. Wystarczy tu przytoczyć jedno z takich oświadczeń. Wiersze te pisał 79-letni Goethe w 1828 r.:

Między dwoma światami.

Dla jednej tylko żyć,
jednego tylko czcić
myśl z sercem w zespoleniu!
Lido! tyś szczęściem mem w najbliższem otoczeniu,
Williamie! gwiazdą tyś z przepastnych wysokości,
Wam winien jestem to, co w duchu moim gości;
a choć minęły już te dni i owe lata,
to przecież z tamtych chwil jedynie się uplata
zysk pełny mej wartości.

Obok kobiety, która oglądającemu się za siebie wydaje się najważniejszem zetknięciem w jego zmysłowem życiu ziemskiem, wymienia jako przerastające wszystko spotkanie w duchowem swem życiu, tego jednego: Williama Szekspira. Namiętniejszego hołdu nie złożył chyba żaden poeta poecie innemu.

Jako jedno z najważniejszych zjawisk świata po śmierci Goethego, jedną z wielkich, reprezentatywnych postaci XIX. w., znamy hr. Lwa Tołstoja. Rosjanin ten pisze jeszcze w późnym wieku osobną pracę o Szekspirze, by przez akt ten zrzucić wreszcie niejako z swej duszy »nieprzemożony wstręt i obrzydzenie«, którem wzbierał oddawna wobec Szekspira. Uważa on trywialne i niemoralne dzieła Szekspira nietylko za artystycznie złe, lecz w uwielbianiu ich widzi śmiertelne niebezpieczeństwo dla całej ludzkiej społeczności. Prawie że rówieśnikiem pokolenia sławnego Rosjanina jest jedna z najwybitniejszych osobistości nowej poezji niemieckiej: Fryderyk Hebbel. Nie uświadamiamy sobie tego przeważnie, gdyż Tołstoj żył bardzo długo, a zmarłego stosunkowo w młodym wieku Hebbla przeżył prawie o 50 lat. Faktycznie jednak urodził się Tołstoj tylko 15 lat później od Hebbla a duchowe oddziaływanie Hebbla zaczęło się stosunkowo późno, po jego śmierci i mniejwięcej w tym samym czasie, kiedy sława Tołstoja osiągała punkt szczytowy. Otóż Hebbel uwielbia Szekspira w takich oto wierszach, by przytoczyć tylko jedno z jego niezliczonych wyznań:

»Nie Brytyjczykiem Szekspir był, jak Chrystus nie był Żydem,
Bo jako każdy kraj ma swego ducha przodownika
w poecie swym największym, jakiego wydał kiedy,
w nim ludzkość odnalazła go i zjawił się człowiekiem«.

Tutaj uczuciu podziwiającego przedstawia się zjawisko Szekspira tak ogromnem, że można je porównać wyłącznie tylko z czemś największem, co zna historja ludzkości, z wielkimi twórcami i krzewicielami życia religijnego.

Ażeby ostatecznie, zbliżając się do czasów współczesnych, dać przykłady z rodzimego poecie obszaru językowego, wskażemy na słusznie dziś najbardziej znanego autora angielskiego B e r n a r d a S h a w' a. Shaw mówi o Szekspirze najczęściej tym tonem pobłażania, który obniża go prawie bardziej, niż wrogie stanowisko Tołstoja: ceni go jako talent zmysłowo-fantastyczny, sławi dźwięczność jego wierszy i przychodzi wreszcie do przekonania, że jednak »należy on do poetów drugiego rzędu«, ponieważ »filozofję swą przejął jako gotową«. A więc w istotnem znaczeniu nie był wcale umysłem twórczym! — Obok tego wyroku irlandzkiego krytyka społecznego, którego dowcip sięga prawie w poetyczność, jakże odmiennie brzmi głos poety angielskiego A l g e r n o n a S w i n b u r n e' a — największego może liryka, jakiego mowa ta wogóle wydała. Swinburne tworzy sonet, który tak się zaczyna:

»Ni ludzkość cała, ni aniołów chóry
słowem imienia nie wyczerpią twego,
jakby potoki, burze, wiatr i góry
miały uwielbiać ducha słonecznego.
Boga zań chwalą mąż, niewiasta, dziecię,
a on sam z siebie płonie wciąż w wszechświecie«.

Tutaj wyraża się uderzająco podobnie jak u Hebbla uczucie, że istota i oddziaływanie Szekspira przerastają wszelką możliwość porównania.

Tak wybrzmiewa z czterech narodowości i czterech pokoleń spór głosów o Szekspira. Chodzi teraz o to, by rozpoznać, co łączy po jednej stronie czcicieli a po drugiej wrogów Szekspira i co mogłoby stanowić niejako wskaźnik do r d z e n i a i s t o t y człowieka, który tak głęboko odmienne potrafi budzić uczucia. Wydaje się najpierw prawie niemożebnem odnaleść coś stanowczo wspólnego między zaciekłym Antychrystem Voltairem a Tołstojem, fanatycznym wskrzesicielem starochrześcijańskiego ducha, i purytaninem Bernardem Shawem, wolnomyślnym socjalistą na podłożu pierwotnego chryztjanizmu. Istnieje jednak coś, co o istocie losu i stanowisku człowieka dosadniej decyduje niż nie wiem jak rozciągłe pojęcia światopoglądu i świadomości, coś, co tkwi we krwi, co przemawia taktem uderzeń serca i ustanawia często między przeciwstawnemi duchami tych samych, czy zupełnie różnych pokoleń jakąś nierozumową ale o ileż znamienniejszą spólnotę! Taką właśnie głęboką spólnotą jest ta, która łączy Voltaira, Tołstoja i Shawa w zapoznawaniu Szekspira. I tu leży tajemnica ich niechęci, ich oporu wobec tego genjusza: oni wszyscy trzej są r a c j o n a l i s t a m i. Pod jakimiby nawet formułami, zawsze jednak pojmują oni świat przedewszystkiem za pomocą p o j ę ć. Porządkujący, dobitnie zestawiający rozsądek gra u nich rolę główną; znaczne artystyczne siły, jakie posiadają, muszą u nich s ł u ż y ć r o z u m o w i tak, jak rozsądek tworzy ich wyobrażenia religijne t wyznacza im kierunek. Wprawdzie ani Goete, ani Hebbel lub Swinburne nie byli wyłącznie tylko ludźmi uczucia, rozum odgrywa w stawaniu się i w dziełach tych wszystkich trzech (nie tylko Hebbla), rolę potężną, ale u wszystkich trzech (także u Hebbla) pozostaje on siłą służebną życia, które kształtują i prowadzą głębsze p o t ę g i u c z u-

c i o w e. W przeciwieństwie do tamtych trzech wielkich (uzdolnionych też poetycko) p i s a r z y[1]), są ci trzej (przy wszystkich swych zdolnościach pisarskich) przedewszystkiem p o e t a m i. W najgłębszem dnie ich twórczości króluje liryczna siła uczucia, religijność ich płynie z nierozumowego mistycznego źródła. — Widocznie zatem Szekspir jest zniewalającem przeżyciem dla takiego człowieka, w k t ó r e g o c e n t r u m i s t o t y panuje u c z u c i e, a wydaje się on obcym, małowartościowym, wichrzycielskim a nawet niebezpiecznym dla tych, którzy pojmują świat przedewszystkiem rozumem. Ponieważ jednak zjawisko to z równą siłą nie powtarza się przy żadnej innej wielkości literatury światowej, ponieważ ani Ajschylos, ani Dante, ani Molière ni Cervantes lub Goethe obok najwyższego uwielbienia nie doznali tak trwałych, zaciekłych, wyraźnych i charakterystycznych objawów nienawiści, musi istota Szekspira udzielać się przeżyciu uczuciowemu z taką wyłącznością, jak niczyja inna. To znaczy, że musi być c z y s t s z ą a r t y s t y c z n i e, zawierać mniej elementów rozumowo-literackich, niż dzieło jakiekolwiek innego poety. W samym Dantem i Goethem tkwi tyle literackich, – to znaczy porządkujących i opanowujących świat zapomocą pojęć — części składowych ich istoty, że nawet racjonalista nieprzystępny dla właściwego poetyckiego w nich pierwiastka, drogą okrężną, drogą pewnego rodzaju pomyłki, może dotrzeć do wysokiej ich oceny. Co do Szekspira jest to wszystko niemożliwem. Albo pojmuje się go jako artystę albo wcale nie. Nie uchwyci się nic z jego wartości, jeśli się nie jest z samego siebie nastawionym już uczuciowo.

Przeciw temu rozpoznaniu można oczywiście wytoczyć chromy zarzut, że istnieje tyle genjalnych powiedzeń o doniosłem znaczeniu, tyle sławnych, mądrych cytatów z Szekspira. Największy poeta nie był przecież głupcem. I ważny niezmiernie organ rozumu był w człowieczeństwie jego odpowiednio do znaczenia rozwinięty. Ale organ ten spełniał zawsze u dojrzałego Szekspira pomocne a nigdy panujące funkcje. Genjalne powiedzenia, które można cytować, prawie n i g d y n i e s ą p o g l ą d a m i S z e k s p i r a, l e c z j e g o p o s t a c i; i jakkolwiek bardzo rozpowszechnioną jest metoda zestawiania »światopoglądu Szekspira« w zbiorze cytatów, to jest ona jednak nierozsądną i niedorzeczną. Szekspira znajomość ludzi jest tak wielką, że obok każdego pojedynczego cytatu postawić można inny, o zupełnie przeciwnym nastroju zasadniczym. Tym sposobem nie można istotnie znaleść w świecie Szekspirowskim żadnej jedności, żadnej myśli. I tak otrzymuje się to wrażenie, którego doznają wielcy przedstawiciele rozumu: nie mogą znaleść w świecie szekspirowskim żadnego porządku, żadnej religji, żadnej moralności ani żadnej własnej filozofji. Tylko z współbrzmienia tych wszystkich głosów, jakie wydają te postacie, da się usłyszeć sens własny Szekspira. Jego moralność, jego filozofja nie zostały skreślone nigdzie w bezpośrednio tlomaczącym się, pojęciowym zarysie. Jego nowy porządek przemawia tylko temi znakami, które stanowią jedyną praworodną mowę każdego artysty: z j e d n o ś c i i c a ł o k s z t a ł t u j e g o f o r m y. Zdolność stwarzania takiej zamkniętej formy, świata, którego sens daje się odczuć tylko w dziwnym związku części ze sobą, ta zdolność jest u Szekspira tak oczywistą i tak wielką, że duszami, które kierują się uczuciem, wstrząsa on w stopniu takim, jak żaden inny poeta świata. Gdy jednak pytają nas o istotę i sens tego wstrząśnienia, nie umiemy odpowiedzieć wystarczająco żadnem słowem pojęciowem, możemy tylko wskazać na jego formę. A na pytanie, jaki nowy pogląd wniósł Szekspir w świat jako religję, istnieje tylko jedna odpowiedź: r e l i g j ę d r a m a t u r g a!

---

[1]) W szczególnie zawiłym wypadku co do Tołstoja, widocznem jest u niego świadome i gwałtowne zatamowanie wielkich możliwości poetyckich w drugiej połowie jego życia.

Dramat — oto jest nazwa tej cudownej formy, którą stworzył Szekspir. Nie istniała ona bowiem przed Szekspirem w tej czystości i zupełności, w jakiej można ją sobie pomyśleć. (I w tem zbliżeniu do doskonałości prawie i po nim nie istnieje). Jeżeli twórczość poetycka jest czarodziejskim układem słów, za pomocą którego człowiek otrzymuje władzę narzucania innym swego uczucia przez bezpośrednie wypowiadanie własnego życia (jako liryk) lub przez bądź co bądź osobiste przedstawianie cudzych losów (jako epik), to dramat jest zdumiewającą formy tej odmianą. Tutaj bowiem poeta zdaje się nie wypowiadać wcale ani bezpośrednio, ani pośrednio. Czysta, ze wszystkich lirycznych i epicznych składników oczyszczona forma nie zawiera nic więcej, jak rozmowę wymyślonych postaci, słowa, które zamieniają z sobą ludzie lub istoty bardzo do ludzi podobne, ażeby wypowiedzieć siebie samych, by pozwolić woli swej oddziaływać na siebie wzajemnie, by się wzajemnie w tę lub inną stronę poruszać. Problem formy dramatycznej brzmi tak: Jakże jest to możliwem, że słowa, które w ustach postaci zdają się spełniać funkcję czysto praktyczną, życiową: wywierania woli, spełniają przecież jednocześnie funkcję estetyczną i stają się dla poety czarodziejskim wyrazem jego uczucia, jego świata wewnętrznego? Rozwiązanie zaś tego problemu jest takie: Odtworzenie jakiegoś zdarzenia życiowego za pomocą rozmowy wolą poruszanych, walczących z sobą ludzi może tylko wtedy stać się spełnieniem najwnętrzniejszego przeżycia poety, wyrazem tego, co on chce w nas potężnem uczynić, jeżeli walczący człowiek i ujawniająca się w słowach działająca wola stanowią dla niego środkowy punkt stworzenia. Komu tajemnica życia objawia się nie w wymarzonem bóstwie, nie w pełni rozprzestrzenionej natury, kto uznaje jedynie pierś ludzką za kuźnicę losu, ten przeznaczony jest na dramaturga.

Tajemnica każdej formy artystycznej leży w jej wyłączności. Jeżeli muzyk przeżywa świat w rozchwieji tonów, malarz w zespoleniu barwy i linji, a poeta w wewnętrznej obrazowej grze słowa, i jeżeli dzięki temu ograniczeniu się stają się w nieporównanej mierze mistrzami naszej fantazji, to dramaturg jest w szczególności tym poetą, który przeżywa świat w słowie walczącem, wyrażającem wolę.

Tu już jednak stwierdza się fakt, że samo opowiedzenie się za formą dramatyczną (abstrahując od treści specjalnej i materjału dramatu) jest już wyrazem bardzo zdecydowanego światopoglądu.

Być więc tak całkowitym, czystym i doskonałym dramaturgiem, jakim był Szekspir, znaczy posiadać i zwiastować coś niesłychanie nowego, bardzo »własną filozofję«. bardzo określoną i wysoką »moralność«, bardzo mocną i wiele znaczącą »regułę«. Treść tego posłannictwa, przynajmniej w niektórych punktach, nie byłaby dla Voltaire'a czy dla Shaw'a niezrozumiałą ani niesympatyczną. Że właśnie oni jednak nie mogą jej ująć, ponieważ przedstawioną jest bez wszystkich pojęciowo-literackich dodatków, w najdoskonalszej zmysłowo-poetyckiej formie — to zdaje mi się być rozwiązaniem prawdziwego, istotnego problemu szekspirowskiego.

Przełożył *Tadeusz Szantroch.*

Co do wartości różnych form rządu, ta kwestja niezbyt była żywotną w Anglji za panowania królowej Elżbiety, i zdaje się, że umysłu Szekspira nie zajmowała. W »Juljuszu Cezarze«, gdzie przedmiot dawał okazję, przyjmuje Plutarcha za przewodnika i nie robi wycieczek w dziedzinę teorji politycznej. Mówiono często, że nie lubi tłumów i nie ufa im. Niewątpliwie pospólstwo w »Henryku VI,«, w »Juljuszu Cezarze« w »Korjolanie«, przedstawione jest jako śmieszne i głupie. Ale ostatecznie miłość dla tłumów i cześć dla mowców wiecowych nie są znowu zjawiskiem tak częstem u objektywnych myślicieli, żeby poglądy Szekspira musiały się wydać dziwnemi. Przytem trzeba zawsze o tem pamiętać, że był pisarzem dramatycznym. Punkt widzenia był dany dla niego przez małą grupę postaci głównych, a na lud miejsca nie było, chyba jako na falujące tło albo na przemijające widowisko uliczne. Przywódcy buntowników w »Henryku VI«, Jana Cade, nie widzimy w domu. A gdy chodzi o wyrażenie uczuć ogólno-ludzkich, kasta i stanowisko społeczne za nic się nie liczą: Makduff w »Makbecie« jest magnatem, ale gdy mu zabijają dzieci, przemawia powszechnym głosem ludzkości.

Tem niemniej uporczywie utrzymuje się wrażenie, że tutaj właśnie, i tu jedynie, Szekspir okazuje się poniekąd stronniczym. Było rzeczą dość naturalną, że jego opinje polityczne nabrały zabarwienia od tego dworskiego towarzystwa, w którem się obracał, a które polityką zajmowało się z urzędu. Z drugiej strony także jego własny zawód na zmianę jego sympatyj wpłynąć nie mógł. Któż miał lepiej znać słabości i próżność ludu niż reżyser teatralny? Kwestja nie ma istotnie wielkiego znaczenia politycznego: politycznej stronie dramatów szekspirowskich nigdy nic nie zarzucano, aż Ameryka zaczęła interpretować historję człowieczeństwa w świetle swej własnej świadomości demokratyczno-republikańskiej.

Sir Walter Raleigh.

Shakespeare, 1907;
przeł. R. Dyboski.

Najciekawszą stroną całej sztuki jest sposób przestawienia ludu przez poetę. On, co już nakreślił obraz buntu Cade'a w »Henryku VI, co wymyślił i ukazał postacie indywidualne, takie jak policjanci Dogberry i Verges w komedji »Wiele hałasu o nic«, tkacz Denko w »Śnie Nocy Letniej«, Nym i Pistol w kompanji falstaffowej, — teraz daje nam widowisko tłumu w charakterze sędziego. U Plutarcha prócz kilku przygodnych wyrazów, niema niczego, co mogłoby poddać to pojęcie tłumu, które nam Szekspir tu przedstawia — niezmierną jego zmienność, naiwność jego spostrzeżeń i zupełną niezdolność oparcia się sile jakiegokolwiek argumentu, byle mu był wyłożony jasno.

W scenie wstępnej lud ukazuje się w swym najpierwotniejszym nastroju — szuka zabawy: ale odrazu gdy trybunowie, Flawjusz i Massyljusz, apelują do jego sumienia, przypominając mu Pompejusza, — tłum milczkiem rozchodzi się po domach. Znowuż, gdy usłyszeli Brutusa, chcą go zanieść do domu »z krzykiem i wiwatami«; ale ledwo usłyszeli z koleji Antonjusza, gotowi są poszarpać Brutusa na kawałki. Nie mogą

zrozumieć zasad oderwanych; kiedy Brutus do nich przemawia, nie poruszają ich jego apele do idei Rzymu, do patrjotyzmu i honoru, lecz porusza ich głęboka cześć, jaką żywią dla jego charakteru; Antonjusz z drugiej strony, sprytnie pochlebiwszy ich wrogim przesądom, zaczyna przykuwać do siebie ich uwagę przez argumenty proste, które każdy człowiek może zrozumieć, potem wykazuje, jak dotknięte są ich interesy przez to, co się stało; następnie pobudza ciekawość i oczekiwanie przez przygodną wzmiankę o testamencie Cezara; a wreszcie, gdy już ma ich namiętności zupełnie pod swoją władzą, posuwa się dalej i rozpala je do najwyższego stopnia, przedstawiając ich oczom pokaleczone ciało Cezara i ten płaszcz, »który miał na sobie w dniu, gdy Nerwjów pobił«, — płaszcz teraz pokrwawiony i podarty od ciosów sztyletów z rąk sprzysiężonych. Jak Jago grał prawdziwie po mistrzowsku na zazdrości Otella, a Kasjusz na brutusowem pojęciu honoru, tak Antonjusz przez swą wymowę włada namiętnościami tłumu. Czyż możemy wątpić, że pełna życia mieszanina humoru, sympatji i wzgardy, która przenika to przedstawienie rzeczy, była w znacznej mierze owocem cierpień zadanych naturze wrażliwej przez niesprawiedliwe sądy świata?

A History of English Poetry, 1903;
przeł. R. Dyboski.

W. J. Courthope.

Sprzysiężeni sądzą, że pozbywając się osoby, potrafią zniszczyć ponadosobową potęgę Cezara, to, co z niego już w świat wypromieniało. To jest ich złudzenie, dzięki któremu giną. Ogarnięci są, jak świat cały, przerastającą wszystko atmosferą wielkości Cezara. Jako Rzymianie i mężczyźni czują się w prawie złamać tę przemoc, która hańbi ich godność, skoro złamać ją mogą; a muszą uważać ją za łamliwą, kiedy widzą więdnące ciało Cezara, dręczone padaczką, głuchotą, drażliwe i chwiejne. Zapominają jednak, że prawdziwa potęga Cezara wyszła już z niego i weszła w świat cały. Ich tragizm wynika z tej właśnie omyłki, a wartość ich i wartość ich czynu tkwi nie w odzyskanej »wolności« ludu, lecz w uratowanej godności ich dusz. Monarchista, nieskłonny apoteozować »mordu tyrana«, Szekspir przeczuł jednak w Brutusie, politycznym głupcu, prawzór godności ludzkiej. Istotą tragedji jest zatem los Brutusa, a nie postać Cezara. Ale Cezar jest tu ucieleśnieniem losu Brutusa. Wielkość Cezara jest nieodłącznym korrelatem wzniosłości Brutusa. U Szekspira jest to wzniosłość złudzenia i pokuty. Przepastna melancholja okrutnego »Nadaremno« i głośniejsza od niej godność wzniosłego »A jednak«. Że Cezar po swej śmierci włada potężniej i jaśniej, niż przedtem, oczyszczony z błędów i cherlactwa ciała, cały w sławie i glorji światowej, to jest dopiero straszliwe brzemię Brutusa, powolne poznanie własnej złudy, dla bezinteresownego kochanka ojczyzny cięższe, niżeli decyzja mordu. Takiego złudzenia nie może przeżyć człowiek szlachetny. Nie z poczucia tedy winy, nie z żalu, że zbrodnia na nic się nie przydała, ale z poczucia godności zabija się Brutus, ponieważ to, w co wierzył i w imię czego działał, odsłoniło mu się, jako beznadziejna omyłka. Ale rozpoznanie to nie poniża tego, kto zachowuje godność i umie za to płacić swą zagubą. Tak odczuwał Szekspir Brutusa. Brutus przeciw Cezarowi, to nie jest republika przeciw monarchji, to jest godność przeciw wielkości, dusza przeciwko światu, kosmiczny sens w formach dramatu rzymskiego.

Caesar. Geschichte seines Ruhms. 1924.

Friedrich Gundolf.

Pierwszą przypuszczalną datą wśród tragedyj rzymskich Szekspira (jeśli przyjąć zewnętrzne świadectwa stylu jako rozstrzygające), jest nietylko wielką we wszystkich szczegółach ponad wszelkie porównanie z najbardziej triumfalnemi dziełami innych ludzi: stawia nam ponadto przed oczy tego jednego człowieka z pośród tworów szekspirowskich, który stoi wysoko nad wszystkimi swymi towarzyszami przez wzniosłą prostotę bohaterstwa wrodzonego i nieuniknionego. Nie średniowieczny to rycerz lub król, jak amerykańscy pomniejszyciele Szekspira, niedorzecznie zarzucający mu tak zwany feudalizm, kazaliby przypuszczać tym, których mamią. Nie! tym bohaterem jest republikanin i zabójca tyrana. Nieskalana, idealna figura Marka Brutusa, jak ją nakreślił William Szekspir, jaśnieje po wszystkie czasy jako promienne i górne odparcie mniemania skądinąd niewątpliwie rozsądnego i nawet przekonywującego: mniemania mianowicie, że doskonałe bohaterstwo doskonałej natury ludzkiej musi koniecznie być pozbawione uroku, nawet odpychające dla instynktownego zmysłu i zrozumienia przeciętnego i poziomego człowieczeństwa. Żadnemu mniejszemu od Szekspira poecie nigdy się nie udało — to znaczy, że żadnemu innemu poecie nigdy się nie uda! — uczynić bohatera bez skazy, zarazem prawdopodobnym dla wiary ludzkiej i godnym miłości przez ludzką słabość. Ale pełna zadumy rzewność szekspirowskiego Brutusa jest równie oczywistą i charakterystyczną jak jego heroiczna cierpliwość w udręczeniach i jego szlachetna zdolność do gniewu. A Kasjusz — nie taki nieskażony jak tamten — jednak z natury swej jest tak godny stać obok niego i uwydatniać jego przymioty, że musimy wybaczyć wiele niedostatków i grzechów temu późniejszemu poecie, co u szczytu swej chwały (mniejszej od chwały Szekspira) i swych triumfów (mniejszych od triumfów jego) wyznał prawdziwie po męsku, iż wspomnienie tych bogom podobnych postaci rzymskich napełnia go trwogą przed majestatem Szekspira, dochodzącą do słusznej rozpaczy.

Shakespeare, 1909.
przeł. R. Dyboski

A. C. Swinburne.

Szekspir zachowuje swój wielki styl także wtedy, gdy się przenosi z Londynu do Rzymu i gdy opuszcza swego kronikarza angielskiego, Holinsheda, by pójść za mistrzem Plutarchem. Jeżeli tu już nie ma podpory w patrjotyźmie, to ma ją w powadze, którą posiadały wielkie imiona starożytności, i która auerolą otaczała Korjolana, Brutusa, Cezara, Antonjusza, Kleopatrę... Pierwsza jego troska, to znowu ta główna, by wskrzesić do nowego życia tych sławnych ludzi i te wielkie sprawy. Szanuje prawdę dziejową nietyle dla skrupułu ile dlatego, że nawet przedstawić sobie nie może, by było potrzebnem zadawać jej gwałt celem stworzenia dramatu. Nie troszczy się zresztą bynajmniej o ścisłość w szczegółach obyczajowych i w kostjumie. Obojętny pozostaje wobec tego realizmu historycznego, któremu na imię koloryt lokalny, za to udaje mu się tchnąć w obraz przeszłości taką prawdę ludzką, takie natężenie życia, że jego twórczość poetycka stała się prawdziwem uzupełnieniem odtwórczej pracy uczonego. Uczonemu pozostawia poeta troskę o rejestrowanie tego, czem ludzie przeszłości różnili się od ludzi teraźniejszości, sam zaś silnie zarysowuje te cechy, które im i nam są wspólne, i w ten sposób rzuca pomost poprzez dwadzieścia wieków. Dramat historyczny dochodzi do swego zenitu artystycznego w takiej scenie szekspirowskiej jak ta, w której lud rzymski najpierw oklaskuje Brutusa, zabójcę Cezara, a zaraz potem tak ulega wymowie Antonjusza, pełnej wzruszenia i podstępu razem, że wybucha łzami nad ciałem tyrana i wznosi okrzyki śmiertelnej nienawiści przeciwko spiskowym.

Histoire de la littérature anglaise 1924.
przeł. R. Dybowski.

E. Legouis - L. Cazamian.

Rzymskie dramaty Szekspira w wyższym jeszcze stopniu, niż inne jego sztuki historyczne, wydane zostały w Niemczech (a także gdzieindziej) na łup historyzującej realizacji. Wykształcenie humanistyczne tak rozjaśniło czasy przedchrześcijańskie, na Rzym i Italję rzuciło tak jaskrawy snop historycznej uczoności, że Forum i Kapitol, Cezara i Brutusa sądzi się jeszcze tylko miarą ich historycznej prawdy, banalnego podobieństwa z faktycznym stanem przeszłości. Miasto, ludzi i krajobraz italskiego antyku odarto z ich tajemnicy, i pierwszy lepszy nauczyciel łaciny protestowałby przeciw przedstawieniu, któreby chciało kostjum i ugrupowanie rzymskich senatorów ustalić w sprzeczności z podręcznikami historji.

To niebezpieczeństwo groziło w Niemczech w stopniu mniejszym angielskim historjom Szekspira, ponieważ realjów angielskich w tym stopniu nie znano. Stąd można było, nie dźwigając ciężaru erudycji, przebieg polityczny przedstawić jako symbol wszechludzki i wydźwignąć ideę królewską czy ludową z jej materjalnej ciasnoty. Ale także »Korjolana« i »Juljusza Cezara trzeba podawać niehistorycznie, bo Szekspir stworzył ich niehistorycznie. Element historyczny, jako przebieg dziejowy, jest dla niego rzeczą nieistotną. Istotnym jest dla niego element historyczny, jako dźwignia człowieczeństwa. Tylko, że pierwiastek duchowy trzeba tu podać nietylko jako stosunek ludzi do ich wnętrza, lecz także jako stosunek ludzi do państwa i społeczności. Ale właśnie to jest twórczem w tych tragedjach, że ów splot między bohaterami a masą i ludem podają bez obciążenia szczegółami historycznemi. Szekspir rzuca w akcję historyczne imiona i fakta, i rozpala w nich natychmiast ich przeznaczenie duchowe. Jest to triumf odwagi artystycznej, wspomnieć kilku zgłoskami podziały świata i wojnę djadochów, i od faktów zewnętrznych sterować zaraz we wnętrze człowieka. Hebbel z demoniczną fantazją rozumu umiał losy jednostek wszczepiać w związki dziejów kultury, Szekspir ma te związki bez osobliwego wysiłku, ponieważ dzierży centrum swych bohaterów.

Cezara i Brutusa pokazać jako ludzi, którzy najpierw istnieją tylko dzięki swemu stosunkowi do państwa, ale im bardziej ukazują się jako przedstawiciele idei (Cezar monarchistycznej, Brutus republikańskiej), tem głębiej cofają się w swe wnętrze, w sam rdzeń swojego ducha — oto jest ta krzywizna, którą wydobyć musi nowa realizacja sceniczna

»Aktuelle Dramaturgie«, 1912. *Herbert Ihering.*

Od studjów Machiavellego nad Liwjuszem ludzie Odrodzenia coraz bardziej przywykli byli rozpatrywać dzieje starożytne z punktu widzenia tych nauk, jakie one mogą dać teraźniejszości. Szekspir, co właśnie ukończył był najpatrjotyczniejszy ze swych dramatów z historji angielskiej (»Henryka V«), także z tego punktu widzenia spojrzał na historję Cezara: umocniła go ona w przekonaniu, że każdy naród musi uważać za szczęście dla siebie, gdy nim rządzi pełny siły i świadomy celu władca, — i że idealistyczni marzyciele, snujący rojenia o równości republikańskiej, nie liczą się z ludem takim, jakim jest rzeczywiście. Brutus, właściwa główna postać dramatu, jest przedstawiony wiernie według wzmianek u Plutarcha, jako jedyny ze sprzysiężonych, który popełnia swój czyn z pobudek czysto idealnych, ale ze swemi szlachetnemi zamiarami musi ulec katastrofie w twardym rzeczywistym świecie. Taksamo, jak kilka lat przedtem w elegijnym »Ryszardzie II«, (który odbijał tak dziwnie od pogodnego na ogół charakteru twórczości Szekspira w owym okresie), tak i tutaj przedstawiona jest tragiczna zguba człowieka niedoświadczonego życiowo. Brutus chce obalić samowładcę,

ale brak mu na to chłodnego, rozumnego wyrachowania, które posiadał Henryk IV, powstając przeciw tyranji Ryszarda III: to też Brutusa do upadku doprowadza Antonjusz, lepiej uzbrojony do walki o byt. Szekspir zgodnie z Plutarchem podnosi dwa wielkie błędy polityczne Brutusa: że pozostawił przy życiu Antonjusza, i że mu ponadto jeszcze pozwolił przemawiać publicznie nad zwłokami Cezara. Zgodnie też z Plutarchem akcentuje Szekspir kontrast między Brutusem a Kasjuszem, który na czystego i surowego Brutusa spogląda ze czcią i miłością, jako na wyższego od siebie i podporządkowuje mu się, chociaż przeważa nad nim rozumem praktycznym i jako doświadczony wojownik mniej jest wybredny w środkach. Najdokładniej trzyma się Szekspir Plutarcha — nawet dosłownie — w scenie, gdzie występuje małżonka Brutusa, Porcja (akt II, sc. 1). Atoli przeniknął pełnią swej poezji opowieść takiego mistrza sztuki narratorskiej, jakim był Plutarch,— taksamo jak przeniknął nią był dawniej, w dramatach z historji angielskiej, nieudolne opowiadania kronikarza Holinsheda.

Geschichte des neueren Dramas, 1916.
przeł. R. Dyboski.

Wilhelm Creizenach.

To co nazywamy »sceną« według francuskich pojęć (Sardou) jest owocem dokładnie przemyślanej strategji i wyrafinowanej taktyki. My, współcześni pisarze dramatyczni, musimy posługiwać się przygotowaniami, zapowiadaniem, wzmianką, oplątywaniem tajemnicy, cofaniem się, kołowaniem, zakładaniem min i kontrmin, paralelizmami (w tem moja siła). Szekspir wchodzi jakby nigdy nic i mówi o wszystkiem, co wie już w pierwszym akcie. W komedjach jego omawia się plany, knuje intrygi; na samym początku ich opowiada się, że chce się wypłatać figla, zagrać komedję w komedji i odsłania się wszystkie karty. Szekspir nie troszczy się zupełnie o to, co nazywamy architekturą lub rozbudowaniem sztuki, opowiada historję w »oratio recta« i na tem koniec. Ten brak sztuczności w sztuce, tak bardzo gniewał Woltera; ale dobrze jest w czasach panowania sztuczności w dramacie szukać odświeżenia w naturze. A Szekspir jest — jak natura. Nagi, jak dziecko, pokazuje on bez osłonek to wszystko, co przesłonięte mogłoby wywołać zgorszenie, a chociaż niedbale komponuje, kompozycje jego zawsze drgają nigdy nie słabnącem natężeniem i głęboką formą koncepcji. Szekspir nie zabiera się nigdy bez wewnętrznej potrzeby do pracy, nie pisze, aby tylko pisać, nie należy do tych poetów, którzy zawsze orać muszą, bo posiadają sztukę pisania o niczem; albo piszą, aby przypodobać się komuś, albo tylko dlatego, aby pokazać, że pisanie nie jest sztuką. Szekspir jest zawsze pełen patosu; nienawidzi i kocha, buntuje się przeciw losowi, poddaje się i zrywa znowu do walki. Jakkolwiek bądź się zachowuje, naczelnym przedmiotem jego zainteresowań jest — tworzenie i malowanie ludzi. A czyni to zawsze z góry, wszyscy są w jego oczach równi, chociaż nie można go nazwać dlatego przyjacielem tłumu; nie może nim przecież być; tak jak w »Korjolanie« i w »Cezarze« szydzi z zuchwałych, nieuzasadnionych żądań motłochu, podobnie we wszystkich prawie swoich dramatach historycznych kpi z boskiego pochodzenia królów i królowych.

»Dramaturgie«, 1911.

August Strindberg.

R. DYBOSKI.

Temat „Juljusza Cezara" w ujęciu faszystowskiem.

Wznowienie wielkiej tragedji rzymskiej Szekspira na scenie krakowskiej da nam, obywatelom demokratycznej Rzeczypospolitej Polskiej, sposobność do zastanowienia się nad aktualnością tego potężnego dramatu politycznego w dobie dzisiejszej, gdy rozczarowanie po demokratycznych uniesieniach wieku XIX przenika coraz szersze kręgi myślącego społeczeństwa europejskiego. We Włoszech, przeżywających wielki eksperyment historyczny faszyzmu, aktualność »Juljusza Cezara« — dramatu z własnych dziejów ojczystych! — musi być po stokroć silniejszą. Tam też znalazła ona niedawno wyraz w nowem samodzielnem ujęciu literackiem rzymskiego tematu Szekspira.

Śmiałkiem, co się odważył napisać jeszcze jeden dramat o śmierci Juljusza Cezara, jest signor Ratti. 1)

Niewielkim on dotychczas w historji literatury dramatycznej włoskiej zapisał się dorobkiem, gdyż, jak sam wyznaje, tworzy powoli. W przeciągu lat piętnastu wystąpił z trzema zaledwie dramatami. Już pierwszy pośród nich, taksamo jak obecny o temacie Cezara, był zabarwiony aktualnością polityczną. Pisany na pięćdziesięciolecie wyzwolenia Włoch (1911) dramat ten p. t. Il Solco Quadrato (»Czworoboczna bruzda«), przenosi nas w zaranie dziejów rzymskich: ma bowiem za przedmiot podanie o Romulusie i Remusie. Pod względem ideowym dzieło to zajmuje się zagadnieniem, stojącem u samego początku państwowości: kwestją antagonizmu pomiędzy swobodą jednostki a ładem społecznym. Te dwa pierwiastki uosobione są w dwóch legendarnych braciach: ulega utopijny anarchista, indywidualistyczny doktryner Remus, a triumfuje wcielona w Romulusie zasada konstruktywnych norm społecznych i organizacji prawno-politycznej.

Antagonizm dwóch zasadniczych pierwiastków natury ludzkiej zobrazował autor w drugim swym dramacie, obierając tym razem biblijny temat Judasza, który tak często pociągał nowoczesnych pisarzy. Judasz tu reprezentuje analizującą myśl krytyczną, a jego boski Mistrz — twórczy wzlot ducha w mistycznem uniesieniu religijnem.

Trzecie wreszcie ogniwo w tej »trylogji antagonizmów«, jak obecnie nazwano dzieła Ratti'ego, stanowi nowy dramat o upadku Cezara. Dramat nosi imię tego, który i u Szekspira jest właściwym bohaterem tragicznym: Brutusa. Kontrast, który tu z kolei Ratti przedstawił, to kontrast pomiędzy słowem a czynem. Czyn uosabia Cezar, wódz i władca, który ująwszy naród w żelazne kluby karności, urzeczywistnia wielką myśl państwową. Brutus, stojący na biegunie przeciwnym, to, jak u Szekspira, ideolog i orator, upojony swym darem

---

1) Nie mając pod ręką źródeł włoskich, czerpię wiadomości o nim i jego dziełach z obszernego sprawozdania o jego »Brutusie« w londyńskim tygodniku The Observer z dnia 8 marca 1925.

słowa i temi wzniosłemi, ale abstrakcyjnemi dogmatami wolnościowemi, które weń wpoił jego grecki nauczyciel, filozof Strato. W imię tych teoryj spiskuje przeciw tyranowi i zabija tego, o którym w ostatniej chwili się dowiaduje, że był jego ojcem.

Jak u Szekspira, nemesis ściga idealistę, niezdolnego do tych bezwzględnych czynów, jakich wytworzona przez rewolucję sytuacja polityczna od niego wymaga. Brutus Ratti'ego ucieka do Grecji, szukając ukojenia dla swego udręczonego ducha wśród filozofów Akademji ateńskiej. Ale z tego środowiska właśnie podnosi się głos, wypominający mu jego błąd: filozof Krattypus wskazuje mu poniżenie i niewolę własnej ojczyzny, Grecji, jako odstraszający przykład na to, do czego prowadzą idealistyczne doktryny. »Do czegóż«, woła, »dowiodło nas, Greków, poszanowanie tradycji, umiłowanie wolności dyskusji, i bałwochwalstwo tego słowa, w imię którego ty, Brutusie, zabiłeś Cezara? — Do załogi rzymskiej na Akropolu!«

Zrozpaczony Brutus w dramacie włoskim ginie, jak w angielskim, śmiercią samobójczą w przegranej bitwie pod Filippi — ginie złamany przeświadczeniem, że źle się przysłużył ojczyźnie przez zabicie dyktatora. Rzym będzie nieśmiertelnym, ale Rzym Cezara, nie Rzym Brutusa!

Tendencja polityczna utworu jest aż nadto widoczna. Podkreśla ją jeszcze dedykacja: »Cezarowi, co powróci«. Dla uwydatnienia tej tendencji w jej czystej postaci autor posłużył się jeszcze i tym środkiem, że dał swemu dramatowi treść wyłącznie polityczną i zupełnie wykluczył z akcji miłość i kobietę, taksamo jak Mussolini nie powołał matki swych dzieci z północnych Włoch do swego boku, gdy owładnął Rzymem. Signore Ratti tłumaczył się podobno, że w akcji, którą przedstawia, »sam Bóg nie wyznaczył roli kobietom«, a on, autor, nie chce się oddalać od prawdy historycznej dla efektów teatralnych«. Surowszy jest w tym względzie od Szekspira: ten wszakże szlachetnej małżonce Brutusa, Porcji, jednak dał w dramacie miejsce choć nie rozległe, ale dostojne i pełne bohaterskiej godności. Ratti poszedł za przykładem swego rodaka Alfierego, którego dramat *Bruto Secondo* również nie zawiera ról kobiecych, a którego koturnowy klasyczny styl widocznie przyświecał dramaturgowi-faszyście, jako wzór dla całego jego dzieła.

Kronika.

»Juljusz Cezar« w Krakowie.

»Juljusz Cezar« jest tem z wielkich dzieł Szekspira, które najpóźniej weszło na repertuar teatrów polskich i najrzadziej się też w nich pojawiało. Gdy »Hamleta«, »Makbeta« i inne tragedje znano u nas ze sceny jeszcze w XVIII w., »Cezar« wystawiony był po raz pierwszy dopiero w drugiej połowie XIX. w. i grany dotąd wogóle tylko w dwóch miastach, we Lwowie i Warszawie. W Krakowie ukaże się dopiero teraz po raz pierwszy.

Teatr lwowski był pierwszym, który pokusił się o wykonanie tej tragedji, obfitującej w liczne i różnego rodzaju trudności. Było to 27 stycznia

1865 r. Przedstawienie, przygotowane źle i bez koniecznej okazałości wystawy, przeszło zupełnie bez powodzenia. Za dyrekcji Ludwika Hellera, w nowym teatrze lwowskim, odbyło się drugie polskie przedstawienie »Cezara« w reżyserji Wostrowskiego, z Chmielińskim jako Brutusem, Adwentowiczem jako Antonjuszem. Wszystkie te reprezentacje zaćmiło jednak przedstawienie Teatru Polskiego w Warszawie, pod dyrekcją A. Szyfmana, które odbyło się dnia 9 stycznia 1914 r., w reżyserji A. Zelwerowicza, ze wspaniałą wystawą W. Drabika i w obsadzie ról głównych: Cezar — K. Junosza, Brutus — J. Węgrzyn, Antonjusz — J. Leszczyński.

Krakowskie przedstawienie tej tragedji będzie więc dopiero czwartem w Polsce. Z istniejących kilku przekładów wybrano A. Pajgerta, jako najlepiej nadający się dla celów scenicznych. Tekst, przejrzany i poprawiony pod względem językowym i prozodycznym, ujmuje krakowski układ w 13 obrazów, przyczem część pierwsza, dziejąca się w Rzymie, jest skrócona bardzo nieznacznie, podczas gdy istotne skreślenia zastosowano w drugiej części, zwłaszcza w akcie piątym, w którym słabnie energja dramatyczna poety. Z 2484 wierszy oryginału pozostało w tym układzie 2105. Do przedstawienia sprawiono ośm nowych dekoracyj, wedle projektu art. malarza F. Krassowskiego, z obfitem uwzględnieniem elementu plastycznego, oraz nowe kostjumy i uzbrojenia ze światowej firmy. L. Verch w Berlinie i nowe efekty świetlne V. Hagedorna z Berlina. Układ sceniczny i cały plan inscenizacyjny jest utworem reżysera tragedji, T. Trzcińskiego.

Występy Ludwika Solskiego. Niebawem rozpoczną się w teatrze krakowskim, złączonym tylu węzłami z osobą dawnego swego dyrektora, występy gościnne Ludwika Solskiego, którego publiczność nasza będzie miała znowu po wielu latach sposobność podziwiać w szeregu jego najdoskonalszych kreacyj. Solski ukaże się najpierw w cyklu Fredry, którego jest mistrzowskim odtwórcą, poczynając rolą Łatki w »Dożywociu«; poczem przypomni swego Horsztyńskiego, Wielkiego Fryderyka, oraz jedną ze świetnych kreacyj szekspirowskich.

»Św. Joanna« Bern. Shaw'a w Krakowie. Zapowiedziana w bieżącym sezonie reprezentacja »Św. Joanny« Shaw'a nie doszła do skutku na skutek zarządzeń miejscowej cenzury, która w sztuce tej, granej dotychczas na obu półkulach, a także w Warszawie, bez żadnych, poza reżyserskiemi, określeń, dopatrzyła się tylu ustępów, zagrażających porządkowi i ładowi publicznemu, że gdybyśmy uwzględnić chcieli życzenia cenzury krakowskiej i odegrali utwór Shaw'a z opuszczeniem inkryminowanych ustępów, zaprezentowalibyśmy naszej publiczności twór, niepodobny zgoła do swego oryginału, gdyż ideowa jego strona uległa w tej redukcji gruntownemu, a często naiwnemu wypaczeniu. Ponieważ zdarzenie to nie jest odosobnionem, a praktyki podobne, stosowane wobec teatru im. Słowackiego nadal, zagrażać mogą jednolitości naszego planu repertuarowego, dyrekcja teatru krakowskiego poczyni wobec właściwych instancyj szczegó-

łowe przedstawienia, które mają na celu uchylenie powyższego zakazu oraz ujednostajnienie na przyszłość zarządzeń władz cenzuralnych stołecznej i miejscowej, których rozbieżność wobec tego samego dzieła sztuki, i to dzieła o rozgłosie wszechświatowym, budzić musi w opinji publicznej refleksje, nie leżące zgoła w interesie powagi władzy.

W związku z tą sprawą otrzymujemy od prof. R. Dyboskiego pismo następującej treści:

Wielce Szanowny Panie Dyrektorze!

Z nader niemiłem zdziwieniem dowiedziałem się, że władze cenzuralne krakowskie robią trudności w sprawie wystawienia dramatu Bernarda Shaw'a o świętej Joannie d'Arc. Dramat ten, pełny pietyzmu dla przedmiotu, pełny szczerego uwielbienia dla bohaterskiej postaci Dziewicy, i ponadto jeszcze pełny szczególnie głębokiego zrozumienia dla średniowiecznego katolicyzmu, obiegł już w triumfie wszystkie znakomitsze sceny europejskie, i zarówno w krajach protestanckich jak w katolickich, grany wszędzie bez skreśleń cenzuralnych, spotkał się z ogólnem uznaniem. U nas, w Warszawie, także nikogo nie zgorszył, a wszystkich zachwycił. Jeżeliby władze cenzuralne krakowskie chciały być gorliwsze od warszawskich, skompromitowałyby przez to Kraków jako miasto kulturalne, stawiając go na równi z jedyną stolicą, w której cenzura wystąpiła przeciwko dramatowi Shaw'a, t. j. z bolszewicką Moskwą!

Podobno jedno z zastrzeżeń władz krakowskich dotyczy roli tego angielskiego żołnierza, który Joannie, idącej na śmierć, podał krzyżyk zrobiony z patyków, i za to potem ma raz do roku dzień urlopu z piekła. Na podstawie gruntownego przestudjowania zarówno oryginalnego tekstu, jak obszernej przedmowy autora, pozwalam sobie jako fachowiec w rzeczach literatury angielskiej wyrazić opinję, że groteskowy ten epizod w epilogu sztuki, tak samo jak cały epilog, organicznie się łączy z ideą przewodnią utworu i znamienicie się przyczynia do jej uwypuklenia. Bez szkody dla artystycznego wyrazu myśli autora epizod ten, tak samo jak inne ustępy fantastycznego epilogu, opuszczony być nie może, a należycie powiązany z całością dzieła, nikogo zgorszyć nie powinien, kto choć trochę rozumie ten utwór.

Zdanie tu wypowiedziane uzasadniam w mojem studjum o »św. Joannie«, wygłoszonem w tych dniach dwukrotnie publicznie w Krakowie w formie odczytu i przeznaczonem do druku w warszawskim miesięczniku »Nasze Drogi« w kwietniu b. r. Gdy tylko studjum ukaże się w druku, chętnie Panu będę służył jego tekstem z prośbą z zużytkowanie go w »Listach z Teatru«, czy gdziekolwiek Pan uzna za stosowne, celem poparcia Pańskich dążeń do wystawienia znakomitego dzieła Shaw'a bez żadnych skreśleń cenzuralnych.

Z dążeniami temi najzupełniej się solidaryzuję i już obecnie proszę, by Pan z powyższego mojego listu jako oświadczenia w tym względzie zrobił

użytek, o ile Pan to uzna za potrzebne, i to w każdej formie, jaką Pan uzna za właściwą.

Łączę przy sposobności wyrazy niezmiernego uznania dla Pańskiej wysoce kulturalnej działalności w naszem mieście, oraz najgłębszego, osobistego szacunku.

Szczerze oddany

Roman Dyboski.

»Siostry« Adama Grzymały-Siedleckiego. Taki tytuł nosi nowa sztuka, którą znakomity autor złożył onegdaj dyrekcji teatru im. Słowackiego. Niespodzianką dla licznych wielbicieli wybitnego pisarza będzie wiadomość, że autor, który dał dotychczas świetne próby swego scenicznego talentu w zakresie komedji i krotochwili, stworzył tym razem dramat psychologiczny, oparty na niezmiernie ciekawym, nowym i głęboko tragicznym konflikcie moralnym. »Siostry« Siedleckiego, które są nowym dowodem wielostronności tego bujnego talentu, wejdą na repertuar, jako jedna z pierwszych nowości przyszłego sezonu.

Kurtyna Siemiradzkiego. W ubiegłym miesiącu z inicjatywy wiceprezydenta Rollego odbyła się w teatrze miejskim ankieta, w sprawie ochrony przed zniszczeniem kurtyny Siemiradzkiego, ofiarowanej przez mistrza w 1894 gminie m. Krakowa z przeznaczeniem do nowego wówczas teatru miejskiego.

W ankiecie wzięli udział: rektor Gałęzowski, prof. Jarocki, dyr. Kopera, art. Makarewicz, radca Muczkowski, prof. Mycielski, konserwator Szydłowski, prof. Zarzycki, dyr. Tor, dyr. Trzciński i kierownik budownictwa miejskiego,

Po obejrzeniu kurtyny członkowie wypowiedzieli się zasadniczo za pozostawieniem kurtyny w teatrze zgodnie z intencją mistrza i celem, jakiemu kurtyna ma służyć.

Na propozycję wicepr. Rollego dokonano wyboru ścisłego Komitetu, złożonego z pp.: Gałęzowskiego, Kopery, Makarewicza, Szydłowskiego i Zarzyckiego. Zadaniem tego komitetu będzie zbadać szczegółowo stan kurtyny i obmyśleć, co należy uczynić, by zabepieczyć ją trwale od dalszego zniszczenia.

Gdyby ze względów czysto technicznych nie dało się w żaden sposób należycie zabezpieczyć arcydzieła Siemiradzkiego przed dalszem zniszczeniem, wówczas, zdaniem członków ankiety, należałoby kurtynę z teatru usunąć i umieścić ją w specjalnie na ten cel przewidzianem miejscu, w planach nowego gmachu Muzeum Narodowego.

Rocznik Teatru krakowskiego, którego ukazanie się zapowiedzieliśmy w jednym z poprzednich zeszytów, odłożony został na termin nieco późniejszy, a to z tej przyczyny, że z końcem bieżącego sezonu ubiega dziesięć lat

prowadzenia teatru w zarządzie gminy. W ten sposób rocznik obejmie całe dziesięciolecie w okresie umiastowienia i stanie się monografją przygotowawczą do historji teatru w Krakowie, której napisanie jest piekącym postulatem naszej teatrologji.

Listy z teatru. Mielibyśmy znów do zanotowania szereg niezwykle pochlebnych, nieraz wręcz entuzjastycznych głosów, któremi powitała fachowa prasa teatralna oraz codzienna warszawska ostatnie zeszyty naszego pisma. Z opinij tych, które utrwalają nas w pełnieniu powziętego programu oraz zobowiązują na przyszłość, godnym nadewszystko powtórzenia wydaje nam się głos wybitnego krytyka i publicysty, Witolda Noskowskiego, który dłuższy artykuł, poświęcony VI-emu zeszytowi »Listów«, kończy znamienną uwagą: »Żadne miasto w Polsce nie ma teatru o tak wysokim i tak twórczym repertuarze, jak teatr im. Słowackiego w Krakowie. Nigdzie niema również »Listów z teatru«, t. j. nigdzie nie przygotowuje się publiczności w ten sposób do słuchania sztuk, nigdzie się jej nie przyciąga w tak rozumny sposób: przez pouczenie. Może w tem kryje się część sekretu, że taki repertuar wogóle jest możliwy? Jest to w każdym razie zdarzenie niemniej ciekawe, niż to, że gdzieś tam *znaleziono nagą kobietę*«. — Zeszyt 1, 2 i 4 »Listów z teatru« jest wyczerpany. Obecny, szósty, ukazuje się w podwójnej objętości i poświęcony jest w całości reprezentacji »Juljusza Cezara«. Zwyczajem naszym, praktykowanym w podobnych wypadkach, ma on również charakter dyskusyjny. Bogaty splot zagadnień, zarówno historyczno-literackich, jak estetycznych i inscenizacyjnych, oświetla się tu z różnych, nieraz wręcz odmiennych stanowisk, ukazując problematykę, związaną z arcydziełem Szekspira, także w punktach, które pozostają nadal kwestją otwartą.

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI.** Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.



WYSTĘPY GOŚCINNE
LUDWIKA
SOLSKIEGO

MAJ — CZERWIEC 1925.

Dodatek do Nru 6 „Listów z teatru“.

Na powitanie Ludwika Solskiego.

Obecna gościna Ludwika Solskiego na scenie krakowskiej zbiega się z pięćdziesiątą rocznicą Jego pracy aktorskiej. Właściwy obchód święcony będzie jesienią w Warszawie, ale data, gdy Solski pierwszy raz wystąpił, przypada teraz i na tej scenie, która była widownią najświetniejszych Jego triumfów aktorskich, reżyserskich i dyrektorskich.

Te pięćdziesiąt lat przedstawiają taki ogrom pracy twórczej, jakiemu podobnego trudnoby wymienić na obszarze naszego współczesnego aktorstwa. Ale w tym fanatyźmie pracy tkwi właśnie prawdopodobnie tajemnica wiecznej młodości Solskiego, którą wszyscy podziwiamy. Stawiał Solski zawsze wysoką miarę wymagań wobec innych, ale najwyższą wobec samego siebie. Jego życie było jednym ciągiem trudu, ale osobliwość i urok tego trudu tkwi w tem, że spełniany był bez znamion utrudzenia. Do niego to, jak mało do kogo innego przypadają, słowa poety: »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«.

W dzisiejszem pokoleniu aktorskiem, które mocno zorganizowane i zetatyzowane, zatraciło w znacznej mierze radość obowiązku, jest Solski jednym z nielicznych przeżytków heroicznej epoki teatru, kiedy nie znano podziału talentów na emplois ani ról na »małe« i »wielkie« (a tem mniej 8-godzinnego dnia pracy), ale kiedy istniał aktor w sensie uniwersalnym. W istocie, gdy Solski był przed laty zaangażowany na scenie poznańskiej, kontrakt jego mianował go aktorem dramatu i komedji, śpiewakiem opery i operetki, oraz tancerzem baletu!

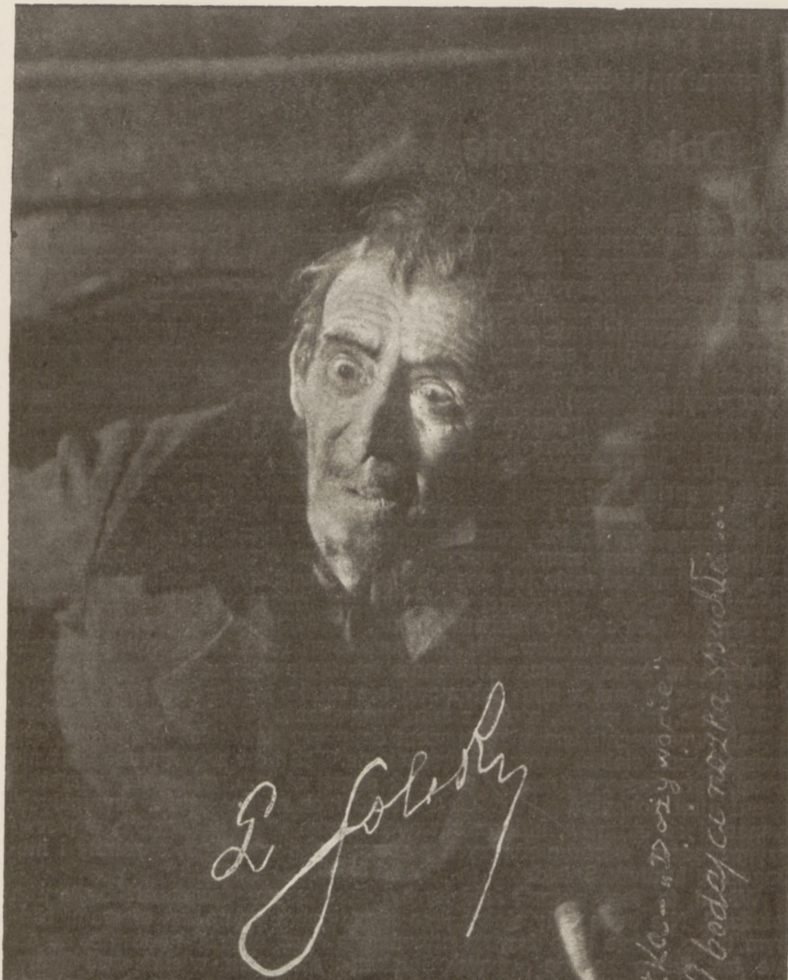
To bogactwo zużytkowania talentu w młodych latach jest może wytłumaczeniem niezwykłej, iście proteuszej zdolności przemiany Solskiego na scenie. Z dwóch typów, które estetyka teatru ustaliła i które w historji teatru powtarzają się niezmiennie, t. j. aktora-indywidualisty, grającego tylko siebie, i żywiołowego aktora-transformisty, Solski reprezentuje ten drugi typ w stopniu doskonałości, rzadko spotykanym. Sławny aktor japoński, Danijuro, w owej epoce, kiedy kobiet nie dopuszczano jeszcze na scenę,

gdy mając lat z górą sześćdziesiąt, grał szesnastoletnie dziewczę, podziwiającym mistrzowską naturalność jego gry, odpowiedział: »Aktor, który nie potrafi zagrać z równą siłą prawdy szesnastoletniej dziewczyny i stuletniego starca, jest dla mnie partaczem«. Coś podobnego miałby prawo powiedzieć o sobie Solski. Wprawdzie dziewcząt szesnastoletnich, o ile wiemy, nie grywał, ale jeżeli się ustali skalę typów ludzkich od Cara-Samozwańca, Wielkiego Fryderyka, Iwana Groźnego i Judasza do Chudogęby, Sędziego Dogberry, Łatki, Jowialskiego, a sięgając w dalszą przeszłość, Stróża w »Popychadle«, Fikalskiego, Józia Grojseszyka, Jojnego Firułkesa... — ma się obraz możliwości aktorskich, imponujących różnorodnością, jakiej już dzisiaj na scenie polskiej nie spotkać.

Powiedziano raz, że sztuka reżyserji, jest to sztuka czytania i wyczytywania wszystkiego, co tkwi w danej postaci i dokoła niej, wyczucia jej atmosfery, milieu, stosunku do partnerów i t. d. Solski wyczytuje z każdej postaci świetnie nietylko siebie, ale też swoje otoczenie; każdą sytuację, każde zdanie, ba, niemal każdy znak pisarski potrafi wycisnąć do ostatniej konsekwencji efektu. Ma prawo być tak wymagającym wobec swych partnerów dlatego, bo sam daje im najtrafniejsze i najlepiej orjentujące repliki. Powstaje w ten sposób postać, której pełnia nasycenia od wewnątrz daje pozory wirtuozowskiego cyzelerstwa. Na wiele lat przed modnem dziś hasłem »przeżywania«, Solski bez tej nomenklatury »żył« i »żyje« każdą postacią, bo dzięki doskonałemu opanowaniu rzemiosła wiedział, jak postać, zrodzoną w swej fantazji, wypowiedzieć znakami scenicznemi. W dziele wielkiego aktora przeżywanie od wewnątrz i wirtuozerja rzemiosła stapiają się w jedno.

Wszystko, co tu mówimy, są to prawdy aż nadto dobrze znane. Zapomina się trochę o nich, gdy tej miary artysta zaprzęga się do normalnej pracy teatralnej, jak to czyni Solski od lat w teatrze »Rozmaitości«, a obecnie w teatrze Narodowym. Dopiero ta rewja wielkich kreacyj aktorskich, jaką są gościnne wywystępy, otwiera to niejako żywe muzeum wielkiej twórczości, istniejące w jednym człowieku. Są one równie instruktywne dla nas, ludzi teatru, jak fascynujące dla szerokich warstw widzów teatralnych. Nie rozumując, jak i dlaczego, czują oni przecież, że dokonują się na ich oczach twory wielkiej sztuki, które mijają razem ze swym twórcą, choć są nieprzemijającej wartości. Stąd ten serdeczny nastrój, sentyment i entuzjazm, z jakim publiczność krakowska wita na scenie każdorazowy powrót Ludwika Solskiego, jednego z ostatnich twórców wielkiej epoki aktorstwa polskiego.

Trz.



ŁATKA W »DOŻYWOCIU«.

KORNEL MAKUSZYŃSKI.

Dole i niedole Ludwika Solskiego.

Przy kołysce każdego wielkiego aktora, stał zawsze głód, mądry, stary lekarz w czarnych okularach, bardzo cierpliwy i pedant. Niema na świecie nic gorszego nad aktorską karjerę; nie mówi się, rzecz prosta, o aktorach dzisiejszych, o tych urzędnikach z talentem, chodzących na dworskie bale, posiadających ordery, jeżdżących własnym ekwipażem i przyjmujących jedynie srebrne wieńce po poprzedniem uważnem sprawdzeniu pieczątki na srebrze, lecz o tej gromadzie wspaniałej i pysznej, z której co rok ktoś ubywa, a facecję opowiedziawszy świętemu Piotrowi przy niebieskiej bramie, wchodzi do nieba, jak na scenę, w pysznej pozie, z jedną ręką na sercu, z drugą zasię w górę podniesioną, tragiczny bardzo. Zasię Pan Bóg, wzruszony wielce, powiada po tym spektaklu: »Nacierpiałeś się, biedaczyno, w Polsce, nacierpiałeś... Siądźże, panie Rapacki, i odpocznij, a jest tu i Królikowski i Zboiński, Ruszkowski, Roman i Trapszo i Leszczyński, niech wam będzie dobrze...« Niebo sobie zaangażowało już trupę niezgorszą, tem szczęśliwszą, że żadnych krytykastrów tam niema, wszystkie bowiem recenzenty w piekle goreją, na ziemi zaś mało już zostało tych prawdziwych wielkich aktorów, którzy w sakwie podróżnej dwie wielkie noszą rzeczy szczerozłote: talent i serce. Ci dziwni ludzie, podwójnem żyli życiem, a to drugie w płaszczu królewskim chodzące, owo życie z tragedyj krwawych i dramatów, żarło w nich zachłannie ich życie własne o głodzie i chłodzie. Życie to tam z nimi ceremonij nie robiło nigdy, targało jak mogło i chłostało, jak mogło, a oni, z miną tragediante i haniebnie, nieszczerze weseli, wyświechtanym pióropuszem dziurawy ustroiwszy kapelusz, szli prosto przed siebie, wprost przed siebie. Ten i ów zatoczył się i już nie wstał, paru zasię wytrwało i przecież doszli aż tam, gdzie się wszystkie przed nimi pochyliły głowy. — A wśród tych niespożytych, wyniosłych, wspaniałych aktorów, którym równych niema wielu w Europie, w pierwszym rzędzie, wśród pierwszych pierwszy stoi chudzina, skromny i nieznaczny, Ludwik Solski.

Wielki to jest aktor i jeśli by był Francuzem, świat cały by o nim wiedział. Nie będę tedy sławy jego nieudolnem pomnażał słowem, radbym tylko, dzieje jego żywota opowiedziawszy, ukazać naocznie, że się nie tak łatwo zostaje »panem Solskim«. Albowiem wielka dziś figura, dwukrotny dyrektor, i kawaler orderu, niesłychaną, uporczywą, własną siłą woli sprawił, że go teatr polski po wieczne czasy nie zapomni. Życie Ludwika Solskiego wygląda jakby na starą modłę zrobiony wodewil, ze śpiewami i tańcami, w którym bohater śpiewa z głodu, a tańczy z rozpaczy. Młode zaś aktorzyki niech się zaś dowiedzą, w jaki sposób można zostać wielkim przy końcu tego wodewilu.

Tak ci to było, że stary ojciec Solskiego, człek niesłychanie poczciwy i szanowny, chociaż urzędnik, żołnierz z 31 roku, nie bawił się w iluzje. Przychodzi do niego Solski, całuje w rękę i powiada, że chciałby do teatru.



WIELKI FRYDERYK.

— A cóż ty chłystku będzież tam robił?

— Hamleta... — powiada młodzieniec, nie chcąc odrazu wyjawić tajemnicy, że nawet na większe kroi sztuki, jak »Żyd w beczce«, lub »Podróż po Warszawie«, zaczął więc najskromniej.

— Stołki będziesz ze sceny wynosił... Widzisz go! — powiada — Hamlet! Pójdziesz do urzędu.

— Do teatru... — poprawia Solski.

Więc go dobre ojczysko coś niecoś sprał, o czem Solski wprawdzie nigdy nie wspomina, ale informacje co do tego mam dokładne.

Nigdy jeszcze nie było inaczej, żeby kto nie został aktorem, jeśli nim chciał być koniecznie. Solski zabiera tedy z domu jakąś imitację garderoby, parę książek i zapomniawszy zabrać ze sobą ojcowskie błogosławieństwo, zjawia się ni stąd, ni zowąd w roku 1875 w Krakowie Stanął przed obliczem Koźmiana i zadrżał.

— Chcesz grać? A cóżbyś ty grał?

— Same duże role! — powiada Solski.

Koźmian nie prorok, nie widzi, że stoi przed nim jego na krakowskim teatralnym tronie wspaniały kiedyś następca, trącił go tedy łaskawie w kark i powiada:

— Marsz na scenę, coś tam powiesz, ale gaży żadnej.

Grał ci tedy Solski na krakowskiej scenie same olbrzymie role, z których najwspanialsza była połączona z przyniesieniem na scenę listu na prawie srebrnej tacy, najtragiczniejsza zaś brzmiała: Prędzej, jaśnie pani, bo już umiera!« Czuł że z tą tacą i z tą jaśnie panią daleko nie zajedzie, więc po cichu, nikomu nic nie mówiąc, uczył się tu. Patrzył na starych aktorów i pożerał dziesiątki ról, przedewszystkiem wierszowanych, jako, że młodość lubi rymy, i postanowił iść w świat Świat wtedy nie był wielki i rozciągał się od Krakowa do Warszawy, gdzie się Solski znalazł w roku 76. Działo się wtedy tak, że wszyscy dyrektorowie prowincjonalnych »trup«, co jest nazwaniem słusznem i sprawiedliwem ze względu na śmiertelny pierwiastek, tkwiący w tem słowie, zjeżdżali na lato do Warszawy, gdzie grywali po nieśmiertelnych ogródkach. W takim teatrzyku, w Eldorado (oh, Eldorado!) przy ul. Długiej sprawował rządy słynny podówczas Anastazy Trapszo, założyciel aktorskiej dynastji swego imienia, aktor znakomity i groźny konkurent Królikowskiego. Firmę miał doskonałą i niezgorsze podówczas powodzenie.

Trapszo był to zacny człowiek; patrzy, patrzy, mustruje i powiada:

— Angażuję cię. A ten, to kto taki?

— Ten, to kolega, Kominkowski.

Z poza Solskiego wysunął się malutki człowieczek, także dezerter z krakowskiego teatru.

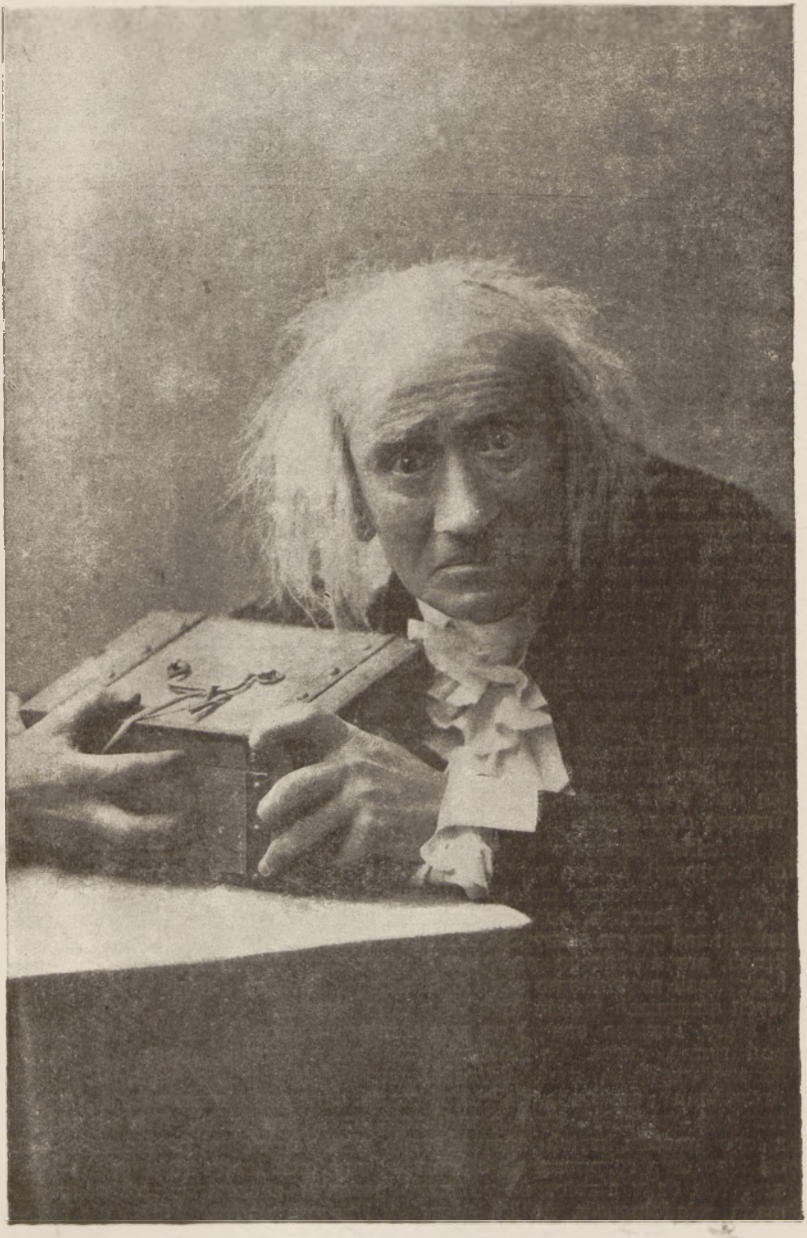
— Patrzcie, patrzcie! — mówi Trapszo. — Angażuję was obu na tych samych warunkach.

— Na jakich, panie dyrektorze?

— Jakto na jakich? Bez gaży.

Służyli wiernie przez trzy miesiące, bladzi z nędzy, zmęczeni i smętni. Aż nadeszła katastrofa w formie listu z dyrektorską sygnaturą, który oznajmił, że »z powodu wygórowanego budżetu obaj otrzymują natychmiastową dymisję...« Solski wpadł w cichą rozpacz, a Kominkowski poszedł do sądu, aby Trapszę »zniszczyć« procesem. Sąd mirowy jednakże, znając zapewne cytat ze Słowackiego, że »kto tam odejmie co, ten będzie mądry«, odprawił Kominkowskiego z kwitkiem, wskutek czego niedoszły bohater upadł tak nisko, że został wreszcie w Krakowie dyrektorem jakiejś szkoły. A Solski chodził sobie po Warszawie pod rękę z rozpaczą, bardzo już przewiewnie ubrany.

Idzie tak raz ulicą, a tu Trapszo stąpa naprzeciwko z wielką godnością.



HARPAGON.

— Cóżeś ty taki blady, jakbyś z grobu wstał?
— Tak sobie, panie dyrektorze...
— Skarżyłeś mnie?
— Nie, nie skarżyłem...
— Dobry chłopak jesteś — powiada pan Anastazy — jedźże ze mną do Łodzi. Dostaniesz miesięcznie dwadzieścia rubli.

Trapszo rozbił namioty w sali u Selina. Dwudziestorublowy aktor zaczął nabierać powagi i żył już znacznie stateczniej, mogąc sobie pozwalać na zbytkowne jedzenie obiadów już nawet co drugi dzień; żył tedy, jak jaki hrabia i grywał rólki wcale duże. Miał nawet powodzenie w roli Lejbela w »Emigracji chłopskiej«, chociaż rola ta przyprawiła go o katastrofę i utratę majątku. Pożyczono bowiem do niej na mieście autentyczny, »stylowy« chałat, który oddawano po przedstawieniu; raz go jednak oddano nieco nadpalony, za co Solskiemu odcięto z gaży rubli 8, słowami osiem i to zupełnie niewinnie, gdyż wspaniały ten strój spalił kto inny.

Ciężko to było bardzo w tej Łodzi, bo co zostało z gaży, to pani dyrektorowa ściągnęła zawsze za spóźnienie się na próbę. Ale się żyło jakąś dziwaczną sztuką. Solski mieszkał z aktorem Gorzkowskim, »mrówkojadem«, gdyż nos miał większy od talentu; salon mieli wspaniały, wprawdzie na strychu, ale za to z okienkiem wprost na niebo, co uczy pogardy rzeczy ziemskich. Towarzystwo też było książęce, gdyż obok mieszkały same aktory, Ruszkowska, siostra Ryszarda, Szelągowska i dwie mamy na dodatek! Trapszo dokazywał niesłychanych sztuk, aby się utrzymać, co mu się udawało długo, aż wreszcie biednego człowieka zgnębili żydzi. »Ośmielił się« zagrać w Łodzi »Żyda w beczce«, popularne podówczas widowisko z Solskim w roli tytułowej. Za ośmieszenie żyda, zniszczono Trapszę; bojkotowano go małpio zawzięcie, tak, że wreszcie Trapszo schronił się ze swym teatrem najpierw do Częstochowy, potem do Piotrkowa, wszędzie jednakże szły za nim sztafety z »Aliance Israelite«, nakazując bojkot biednego Trapszy. Coraz z nim było gorzej i gorzej, w teatrze zaś jego coraz smutniej. Poczciwe aktory, widząc kłopoty ukochanego swego dyrektora, zrzekły się solidarnie gaży, myśląc, że letni pobyt w Warszawie wszystko naprawi. Tym razem osiadł Trapszo w Warszawie w nowo wybudowanym teatrzyku »Nowa Arkadja« przy ulicy Królewskiej; ale »Arkadja«, jak przedtem »Eldorado«, zwały się tak tylko przez ironję; cztery miesiące tego pobytu zrujnowały Trapszę ostatecznie.

Rodzina Trapszów składała się z 6 osób: z pana Anastazego, pani dyrektorowej, dwóch synów Marcelego i Stanisława i dwóch córek, Tekli i Ireny, podówczas małych dziewczątek. Głód połączył przyjaźnią Solskiego z Marcelim, obaj go oszukiwali, Solski deklamacją lub śpiewem, tamten zaś grą na skrzypcach. Młodszy Trapszo spełniał wobec nich rolę kruka, przynoszącego pożywienie prorokom; wychodził gdzieś na łowy i przynosił niewiadomo skąd coś takiego, co przy dobrej woli i uciążliwych staraniach można było jako tako strawić.

Stary Trapszo szukał na gwałt ratunku, wpadł jednakże z deszczu pod rynnę, chcąc się bowiem wydobyć z opresji, popełnił u schyłku sezonu kapitalną niewłaściwość, wystawiając sztukę p. t. »Zdobycie Ardachanu«; sztuka ta, do której tematu zaczerpnięto z ówczesnej wojny rosyjsko - tureckiej, była gloryfikacją armii rosyjskiej. Niezadowolenie z tego powodu krytyki spowodowało niechęć polskiej publiczności i oto od tego dnia rozpoczął się stanowczy zmierzch teatru Anastazego Trapszy. Nie dziw przeto, że pewnego poranku zaszemrała aktorska gromada wiadomością, że ich poczciwy i zacny władca, wielką się ich — nawiasem powiedziawszy — cieszący miłością, »dał nogę«, mówiąc żargonem tragicznym.



HORSZTYŃSKI.

W teatrze zapanowało bezkrólewie, podczas którego nędza żywiła głód, a oboje cieszyły się nadzieją powrotu dyrektora. Wrócił wreszcie dyrektor, aby oświadczyć przerażonym aktorom, że teatr zwija. Rozpoczął się sądny dzień, podczas którego przeżyć musieli jeden z najtragiczniejszych »spektaklów« sprzedawania przez licytację teatralnych rekwizytów i patrzeć przez łzy, jak żydki kupują ukochane ich dekoracje. Sprzedano wtedy pałac królewski z dwunastoma marmurowemi kolumnami za dwa ruble siedemdziesiąt kopiejek, wiecznie zaś zielony las bukowy za trzy ruble. Tego dnia zakończył się smutnie żywot jednego z pierwszych teatrów prowincjonalnych i rozpoczął koniec swój człowiek nieprzeciętny, o wysokiej kulturze, człowiek dobry i zacny, pierwszorzędny reżyser, informator, na którego młodzież aktorska z niekłamanym patrzyła szacunkiem. Ale Anastazy Trapszo nie dał się tak łatwo połknąć życiu, życie bowiem ma jaki taki szacunek dla dyrektorów teatru, szczególnie zbankrutowanych. Wypłynął później z pod wody, w którą go los pogrążył; na razie jednak z gruzów jego teatralnej świątyni zbudowali nowy, trzęsący się gmach, pasierb Trapszy, Bolesław Krzemski i późniejszy sekretarz teatru krakowskiego, Hipolit Wójcicki. Zorganizowawszy trupę, przewieźli ją statkiem po Wiśle do Płocka. Noc, podczas której odbyła się ta wyprawa, należała do rodzaju »makbetowych«; natura, dobry reżyser, jakby wiedząc, że do przewiezienia aktorów późną jesienią przez Wisłę, potrzeba jest oryginalnych dekoracji i dobrych efektów, urządziła spektakl pierwszej klasy z wyciem wichru, z deszczem, nielitościwie siekącym, z zalewaniem falami, »burzę« szekspirowską jednem słowem, lecz nieumiarkowaną artystycznie, tak, że biedny Solski wyszedł z wody cało dzięki szczególnej boskiej opiece, dla której młode aktorskie życie zbyt małą jeszcze podówczas przedstawiało wartość. Dobili jednakże jakoś do brzegu, nawpół żywi i przezimowali w Płocku, nie bardzo podłem mieście.

Trochę im radości i nadziei przyniosła wiosna, łaskawa panienka. Zaledwie jednak bzy puściły, puścił się i Solski w podróż, zwiedziawszy się, że jego pierwszy maestro, Trapszo kładzie znów zdrową głowę pod ewangelję w Kaliszu, byle nie rzucić ukochanego całem sercem zawodu i byle tylko przebywać w tem fałszywem królestwie nie z tego świata. Zacny Trapszo grał tam, co mógł i jak mógł, nie musiało się tam jednakże przelewać, kiedy Solski przenosi się w krótkim czasie do trupy Puchniewskiego. Objechał z nim kolejno wszystkie większe miasta prowincjonalne, letnią porą zaś przebywali, starym teatralnym zwyczajem, w Warszawie. Tam znalazł się też Solski w 1882 r., grając już duże role w teatrze Bellevue. Trzeci to już warszawski teatr, który się tak ironicznie ładnie nazywa. Solski miał już mir u swoich, najtępszy bowiem dyrektor poznawał, że w tym chudzinie, który dotąd dorobił się na teatrze przewlekłego kataru żołądka, siedzi coś niezwykłego. Pracowitość Solskiego już wtedy była przysłowiowa; niezmordowana energja, szczególniej w pracy nad sobą samym, imponowała aktorskiemu zrzeszeniu, które z natury jest dość leniwe i które zbyt często gra hrabiów i książąt, aby sobie i w życiu potem nie pozwolić na hrabskie maniery. Zapracowany podówczas i do tego na głodno, Solski zdumiewa wszystkich ostatecznie podczas tego warszawskiego pobytu, kiedy ni stąd, ni zowąd zaczyna się uczyć śpiewu, jakby mu mało było aktorstwa.

Ma chłop fijoła! — mówiły aktory w barwnym aktorskim języku. Solski jednakże nie miał »fijoła«, tylko pierwszorzędnej piękności głos tenorowy, którym się odrazu zachwycił profesor śpiewu Aleksandrowicz.

— A ucho pan masz? — pyta Aleksandrowicz.

— Mam dwa! — odpowiada Solski.

— To i słusznie... — rzekł profesor i począł uczyć Solskiego, który zdumiał swojego profesora podziwu godną muzykalnością; w rezultacie,



DYMITR SAMOZWANIEC.

wedle świadectwa samego Aleksandrowicza, za pół roku umiał Solski więcej, niż inne tenory po latach kilku nauki, i szybko począł zbierać owoce swojego »tenorowego« pomysłu. Traf chciał, że Podwyszyński, aktor dobry i doskonale zapisany w pamięci Warszawy, Lwowa i Krakowa, szukał właśnie tenora na poznańską scenę; usłyszawszy śpiew Solskiego, nowy dyrektor poznańskiej sceny angażuje Solskiego bez targów, jako artystę do »opery, operetki, dramatu, komedji i reżysera«. I oto Ludwik Solski, dziś luminarz polskiego dramatu, śpiewa w Poznaniu w roku 1882 partję Jontka w »Halce«. Równocześnie śpiewa wszystkie wielkie partje tenorowe, śpiewa w każdej operetce, którą równocześnie reżyseruje, i gra role dramatyczne. Powodzenie ma wyjątkowe, choćby dlatego, że zdumiewa swoją niesłychaną wszechstronnością; otrzymuje też gażę na owe czasy nadzwyczajną, wynoszącą 350 marek miesięcznie, co po dniach głodu i klęski jest rotschildowskim majątkiem.

Ludwik Solski, już na większej scenie i artysta z marką, czuje jednakże, że nie jest w swojej atmosferze; opera i operetka jest dla tego dramatycznego z bożej łaski aktora czemś obcem, co pokonuje wszechstronnością talentu, co go jednakże nie porywa i artystycznego nie daje zadowolenia. Solski szuka siebie, wiedząc jednak o tem, że w takim rozgwarze repertuarowym, jaki panował wówczas na scenie poznańskiej, w konkubinacie opery, operetki i dramatu, nie będzie miał nigdy sposobności ujawnienia tego, co w nim tli, porzuca scenę poznańską i w jesieni w roku 1883 wraca tam, gdzie był po raz piewszy, na scenę krakowską, pod dyrekcję Koźmiana. Koźmian płacił mało, Solski zamiast 350 marek, otrzymuje tutaj 70 guldenów, mniej, niż połowę poznańskiej gaży; ale to, co dawała aktorowi krakowska scena, było dla młodego aktora nie do opłacenia. Solski też chętnie, bez słowa godzi się na wszystko, byle stale pozostać w Krakowie, gdzie się rzucił w wir pracy, słuchając z nabożeństwem jednego, tego, co powie Koźmian. On zaś kształcił nadzwyczajnie, metodycznie, rozpoznawał skalę i rodzaj talentu, nie paczył i nie krzywił, lecz wzmagał go i pomagał róść. Nieocenione wskazówki Koźmiana nie szły też nigdy na marne, to też z tej świetnej szkoły dramatycznej powychodziły sławy pierwszorzędne.

W tym to właśnie czasie Solski począł być sobą i począł róść nadzwyczajnie. Trzy lata koźmianowskich nauk nauczyły go tego właśnie, czego ten potężny talent potrzebował, aby się uformować i zacząć żyć z artystyczną ekonomią. Wtedy to jednakże Koźmian począł mieć już dość Krakowa; Kraków słynął zawsze z tego i doskonale się utrzymuje nadal w tradycji uniemożliwiania życia ludziom, którzy cokolwiek wyrośli; z każdym dniem piętrzono Koźmianowi coraz więcej trudności i z każdym dniem mu było gorzej, tak, że wreszcie rozgoryczony, szczególnie stanowiskiem prasy, która widząc w nim menera politycznego, nie chciała widzieć znakomitego kierownika teatru, ustąpił, czyniąc miejsce sekretarzowi teatru, Jakóbowi Gliksonowi, który z powodzeniem i dużą energją prowadził teatr krakowski do roku 1893. Czas dyrektury Gliksona był schyłkiem starego teatru na Szczepańskim placu; na placu św. Ducha bowiem rósł nowy, w stosunku do starej rudery, wspaniały i monumentalny gmach nowego teatru. Solski trwa nieprzerwanie za dyrekcji Gliksona w Krakowie i jak wszyscy, tak i on przygotowuje się gorączkowo do przeprowadzki na wielką scenę. Nazwisko ma już w Krakowie bardzo popularne, z każdym dniem i po każdej nowej roli coraz to głośniejsze.

Późną jesienią tego roku otwarto teatr nowy, wybierając na pierwszego jego kierownika Tadeusza Pawlikowskiego. Teatr krakowski z chwilą objęcia go przez Pawlikowskiego, nie schodząc ani na krok ze stanowiska instytucji narodowej, stał się równocześnie przybytkiem sztuki



JUDASZ Z KARIOTHU.

bez względu na jej pochodzenie, byle tylko rodowód jej był nieskazitelny. Pawlikowski zjawił się w sam czas, kiedy nowy wiew poszedł po literaturze i kiedy właśnie trzeba było człowieka, któryby szybko i subtelnie zorjentował się w tem, jakie to »dymy idą po całej literaturze« i aby mając do rozporządzenia instytucię taką, jak teatr, stał się dla tej nowonarodzonej sztuki patronem i Amfitrjonem.

Przystępując do dzieła na wielką skalę, w którego programie było ścisłe współżycie z twórczością literacką, nie był tylko konsumentem dramaturgji, lecz przez wyjątkowe swoje znawstwo i artystyczną wrażliwość, był w owym okresie jednym z jej budowniczych. Pawlikowski, ojciec chrzestny Kisielewskiego, odegrał rolę Jana Chrzciciela wobec Przybyszewskiego, Żuławskiego i Rydla, witał gwiazdę wschodzącą Wyspiańskiego, nie mówiąc już o tem, że »prostował ścieżki pańskie« w drodze do Polski koryfeuszom dramatycznej literatury europejskiej.

Wielkiej pracy Pawlikowskiego asystował od samego początku, związany z nim przyjaźnią Ludwik Solski, powołany już w drugim roku pracy Pawlikowskiego na stanowisko głównego reżysera sceny krakowskiej. Nie sposób w krótkim tym szkicu dać należyty obraz pracy tych dwóch ludzi, z których jeden subtelnie planował, drugi zaś wykonywał te plany ze zdumiewającą energją; sława tego teatralnego okresu, o którym się do dziś wspomina, jako o minionym »złotym wieku«, mówi za siebie. Z czasów tych pozostały Solskiemu wspomnienia ról, po których aktorstwo członka trup prowincjonalnych i śpiewaka operetkowego, pana Ludwika Solskiego, zostało z entuzjazmem określone jako — genjalne; role Solskiego szekspirowskie, następnie Jerzego Borońskiego w dramacie Kisielewskiego, w dramatach Przybyszewskiego, w sztukach Zapolskiej, nieporównana rola Krawca w »Hanusi« Hauptmanna, cudowny Drwal w sztuce Rydla, Kaliński w Rydla »Z dobrego serca«, Don Basilio w »Weselu Figara«, Wiarus w »Warszawiance«, Jan w »Popychadle«, Muszkał w »Przed ślubem« Zalewskiego — oto niedokładnie zanotowane zdobycze aktorskie Solskiego, który w odpowiedniej atmosferze, w zespole, nie mającym sobie wtedy równego, pod kierunkiem człowieka, umiejącego, jak nikt inny, pielęgnować talenta aktorskie, wyrósł na aktorskiego potentata. Od tego to czasu datuje się coraz bardziej rosnąca chwała jego nazwiska.

Z tą samą energją, dziwaczną, bo z wiekiem nie gasnącą, lecz zmagającą się coraz silniej, pracuje Solski przez jeden sezon pod dyrekcją Józefa Kotarbińskiego, który kontynuował ideje swego poprzednika z kulturalną miarą, sam znawca teatru pierwszorzędny.

Lwów, olśniony nazwiskiem Pawlikowskiego, powołuje go w roku 1900 na stanowisko dyrektora nowowybudowanego teatru. Kiedy z Pawlikowskim wszedł Solski na scenę lwowską, w roku 1900, był to wjazd triumfalny: poprzednia gościna trupy krakowskiej była wspaniałym popisem zespołu, który, prawie niezmieniony, rozpoczął w nowym teatrze pracę z Pawlikowskim, zetknąwszy się na miejscu z towarzystwem równie świetnem, lecz sierocem, opiece własnych talentów powierzonem, wśród którego takie były nazwiska, jak Gostyński, Fiszer, Chmieliński, Żelazowski, Feldman, Walewski, z sił młodych Nowacki i Adwentowicz. Razem zebrani aktorzy krakowscy, wśród których byli oboje Solscy, niezrównany Roman, Kamiński, Popławscy, Bednarzewska i Wojnowska stworzyli trupę, godną najpierwszej, bez żadnej przesady, sceny europejskiej. Był to wiek złoty teatru lwowskiego, epoka, w której do teatru chodzili zdolni do szczerych wzruszeń ludzie, nie dzisiejsza »publiczność«, bezimienna, nudna, sztywna, skostniała, nieorjentująca się w niczem, z płaskimi gustami.

Solski był gwiazdą tego zespołu, jego duszą i głową; jako reżyser, do rozpaczy pracowity, chory na ciągłą gorączkę pracy, stwarzał



SĘDZIA DOGBERRY W »WIELE HAŁASU O NIC«.

takie spektakle, że żal bierze, czemu nie było sposobu utrwalenia ich, jako najlepszego teatralnego elementarza; takiem nieporównanem przedstawieniem była reprezentacja »Mieszczan« Gorkiego z Solskim w roli Ptasznika, »Wesela«, »Dramatu Kaliny«, z wielkim tym artystą w roli filozofa Tyn-dy-ryndy, wszystkie dramaty Przybyszewskiego, a przedewszystkiem »Zimowa opowieść« i »Wieczór Trzech Króli», z Solskim jako Chudogębą.

Chudogęba jest arcydziełem Solskiego. Pan Andrzej Chudogęba jest dobrym, głupim i kochanym człowiekiem; jest to straszliwy rycerz z gołębiem sercem, a mózgiem wróbla, jeden z najmilszych szekspirowskich wesołków, wcale nie karykatura człowieka, lecz wesoły sen, urodzony z oparu wina; wolno też aktorowi, którego rola pasowała na tego wspaniałego rycerza, uczynić z jego postaci dziwowisko. Fantazja niektórych (zawsze wielkich) aktorów, grających sir Andrzeja, maluje nieraz jego haniebnie chudą gębę mgłą smutku, na znak, że pan Andrzej posiada w chwilach jasnowidzenia tragiczną świadomość błazeńskiego swego stanu. Smutek ten, mający upodobnić sir Andrzeja do rycerza »smętnego oblicza«, jest rodem z angielskiego teatru i ma pogłębić tę postać, która »nawet za czterdzieści talarów w sakiewce«, nie chce bvć inną, niż jest, Inną też nie jest, kiedy ją wyobraża Solski; Szekspir by się uradował na widok tej postaci, przebiegającej scenę w zwarjowanych podrygach, dobierającej z gardła kogucich bulgotań, co ma oznaczać śmiech, buńczucznej, jak głupi indyk, kręcącej się, jak fryga. Sir Andrzej Chudogęba wyprawia swoje skoki u stóp tego wzniesienia, na którym Viola i książę Orsino mówią równocześnie cudne swoje słowa o miłości. W dziwny ten bowiem wieczór plączą się ze sobą rzeczy najniemożliwsze, wedle drugiego tytułu komedji: »czyli — co chcecie«. Solski Chudogęba króluje w tem towarzystwie, w najprzedniejszy ów cudowny szekspirowski zbrojny humor, który rozbraja i raduje swoim pysznym, nieoczekiwanym grymasem błaznujących filozofów życia. Rzeźwość tego humoru jest tak rozbrajająca, że się czuje lepiej i zdrowiej po wysłuchaniu »Wieczoru Trzech Króli«; wszystek też śmiech, jaki jest w scenach komedji, w których sir Andrzej wrzask największy czyni, Solski oddaje teatrowi na pokrzepienie. To też jeszcze nie było wypadku, aby nie oklaskiwano każdej z osobna sceny, w której chociażby dwa słowa miał do powiedzenia sir Andrzej Solskiego.

Ta rola Solskiego jest wesołą granicą tej olbrzymiej skali, którą obejmuje fenomenalna zdolność aktorska Solskiego. Druga jej granica, to ostatni wyraz tragiczności, jaki wogóle człowiek z siebie »wygrać« może. Są bowiem, jak wielcy lekarze specjaliści, tak samo wielcy aktorzy-specjaliści, talent zaś Solskiego, w owym czasie z każdym dniem potężniejszy, objął wszystkie możliwe sceniczne działy, dawno bowiem nawet farsa, pusta i mdła farsa francuska, nie miała takiego wykonawcy, jakim jest Solski, który w czasie pobytu na scenie lwowskiej ofiarował farsie w podarunku takie figury, jak słynna jego rola w farsie pod tytułem: »300 dni«.

Solski rozwinął we Lwowie działalność ogromną; przedewszystkiem czynił to, co wpierw niezmordowanie czynił w Krakowie — uczył. Uczył wszystkich niesłychanie cierpliwie, gotów sto razy z rzędu powtórzyć z aktorem »kwestję«, aż ją przecież doprowadził do najlepszego wyrazu; miał zawsze czas na wszystko, przedewszystkiem zaś na dawanie dobrego przykładu, na co potrzeba czasu najwięcej. Przygotował najpierw wszystko do najdrobniejszego szczegółu, potem dopiero zaczynał pracę swoją i był zawsze — najlepiej przygotowanym. Prawie sześć lat, które spędził we Lwowie, do roku 1905, sprawiły, że nazwisko jego zajaśniało w teatrze polskim niewymownym blaskiem; kiedy więc wolną się stała »posada« dyrektora na krakowskiej scenie, głos powszechny uznał Solskiego jako jedynego, który jest godnym zaszczytnego tego stanowiska.



CHUDOGĘBA W »WIECZORZE TRZECH KRÓLI«.

Przyjęto go w Krakowie z radością, chociaż smętne to miasto nie zbyt do radości jest skore. Solski zabrał cztery pary butów, z których trzy »stylowe«, jedna zaś do użytku codziennego, parę koron królewskich i kilka tysięcy pożyczonych — cesarskich, kilka peruk i cały wagon zapału i z tem pojechał na rządy krakowskie. Znał teatr krakowski na wylot i na wylot znał publiczność krakowską. Koźmian, Pawlikowski i Kotarbiński pracowali nad tem przez dziesiątki lat, aby jej nauczyć wiary w »narodową sztukę«, i udało im się to sprawić przynajmniej, że publiczność krakowska szanuje do dziś dnia tradycję t. zw. »wielkiego repertuaru« i choć radaby dusza do kabaretowego raju, nie wypada jej inaczej. Teatrowi wskutek tego udaje slę z powodzeniem przemycać ów wielki repertuar, strojny w najwspanialsze nazwiska, które gdzieindziej, zdobią afisz teatralny jedynie w narodowe rocznice. Solski postanowił święcie utrzymać tradycję krakowskiego teatru i ani razu przez czas swych rządów jej się nie sprzeniewierzył Widząc, że sam ogromnej pracy nie podoła, chętnie stwarza urząd dramaturga, którym jest zawsze wybitny literat, i wespół z nim pracuje gorąco z ciągłą myślą o utrzymaniu wysokiego poziomu krakowskiego teatru; pracował z Solskim w ten sposób Lucjan Rydel, później tej miary znawca teatru i umysł szeroki, co Adam Grzymała Siedlecki, później Konrad Rakowski, krytyk zawołany i erudyta.

Punktem ciężkości rządów Solskiego w teatrze krakowskim był kult dla twórczości Wyspiańskiego, tego teatru patrona; to też świętem tego teatru były niezapomniane przedstawienia »Nocy listopadowej«, Cyda« i »Legjonu«; to też to ostatnie przedstawienie było wypadkiem literackim i zaświadczeniem istnienia wielkiej kultury literackiej w Polsce. Do wystawienia ogromnego tego dzieła trzeba było wiary w siebie i pewności. To miał Solski, który potrafił tego dokonać, że przystępując do wystawienia »Legionu« mógł mieć pewność, że każdy jego aktor duszę z siebie odda, by można tylko rozsławić w Polsce chwałę krakowskiej sceny. Pod tym względem było to widowisko jedyne, imponujące; podziwiać trzeba było wysiłek sztuki reżyserskiej Solskiego, kiedy się tłumy modlą, kiedy są w zapale, kiedy wieje z nich rozpacz. Każda z tych scen zbiorowych była — za sprawą Solskiego, scenicznym majstersztykiem. Czuło się wtedy, czem dla teatru krakowskiego jest Solski, dźwigający przytem w »Legionie« olbrzymią rolę; a w każdym słowie, które mówił on jako Mickiewicz, był ogień, gdzieś na dnie duszy się żarzący, siła i wielkość.

Niezapomnianą zasługą Solskiego wobec teatru krakowskiego było to, że w teatrze tym mieszkała zawsze twórcza dusza, choć ciało było nieraz wymizerowane. Teatr ten wyglądał zawsze wobec innych wielkich teatrów jak cicha, błogosławiona pracownia wobec wielkich fabryk, wysokie mających kominy i wiele z nich wyrzucających w niebo dymów, fabryk, pełnych rozgwaru i dzwonienia, z urzędniczą hierarchją w ustroju. A jednak w żadnej z tych wielkopańskich siedzib nie pracują tak, jak zawsze się pracowało w teatrze krakowskim, z wyjątkowym zaś uporem za czasów Solskiego. Teatr ten jednem zawsze zdumiewał: wielkością rezultatów przy skromnych środkach. Skromność tego teatru miała, mimo wszystko, gest arystokratyczny i gest ten widoczny był we wszystkiem. Scena krakowska, doskonałą będąca szkołą dla aktorskiej sprawności i posłuchu, wkłada za sprawą swych dotychczasowych kierowników na aktora odpowiedzialny obowiązek, aby pamiętał zawsze o tem, że na tej scenie rodził się i dojrzał dramat polski, że na dostojnem tem miejscu lekceważyć i byle czem zbywać nie wolno, chociaż w tem mieście zapracuje się mniej, niż gdzieindziej, na doraźne uznanie.

Niemal najlepsze lata swego życia oddał Solski na usługi scenie krakowskiej. Przejęty nakazami artystycznemi Wyspiańskiego, dążył Solski



PIERCZYCHIN W »MIESZCZANACH«.

do zespołu teatru z innym rodzajem sztuki polskiej, przedewszystkiem z malarstwem. Miał tedy Kraków za jego rządów nieporównane widowiska tylko dlatego, że Solski umiał zastąpić dekoracyjny fabrykat płodem cudownie artystycznym, byle wspomnieć dekoracje Frycza albo Mehoffera.

Drugiem po »Legionie« przedstawieniem, w którem ten splot malarstwa z teatrem odniósł sukces na europejską miarę, było za krakowskich czasów Solskiego przedstawienie »Judasza z Karjothu« Rostworowskiego, wobec którego Solski odegrał rolę pełnego pieczołowitości opiekuna. Takich przedstawień, jakiem było przedstawienie »Judasza«, a była ich długa serja, mógł zazdrościć Solskiemu sam Antoine. Mam na myśli reżyserskie pomysły Solskiego w tej sztuce, w której scena kłótni w Synhedrionie przez nadzwyczajne splątanie muzycznego rytmu, była czemś wspanialszem, niż słynna scena w »Cezarze« w paryskim Odeonie. Równocześnie dała ta sztuka Solskiemu sposobność do stworzenia roli, którą nietylko Sichulski uwiecznił w obrazie, lecz ją zachowa też tradycja w najdalsze aktorskie pokolenia. Ma się wrażenie, że nie słowa wyrzuca tu Solski z piersi, lecz kawały serca, w każdym zaś drga ból, rozpacz i śmiertelny smutek. Genjalny aktor zmaga w tej roli widza i wymusza na nim wielką serdeczną litość dla nieszczęsnego Judasza; wielkim jest Solski, kiedy legł u stóp Racheli, drżącej jak liść, omdlały z bolu, z takim wyrazem cierpienia, że się serce ludzkie wzdryga, łzami zaś napływa, kiedy stoi przed Kaifaszem skopany, biedny i nieszczęśliwy. Równie artystycznym, jak i obywatelskim przytem czynem było wystawienie trylogji Zygmuntowskiej Rydla, dzieła szczerze poetyckiego, któremu Solski dał ramy wspaniałe. Wystawieniem »Cyda« w przekładzie Wyspiańskiego, »Beatrix Cenci« Słowackiego, uzupełnia się działalność Solskiego, zwrócona przedewszystkiem w stronę kultu dzieł wielkich i nieśmiertelnych. Chleb codzienny teatru krakowskiego nie był jednakże pośledniego gatunku, nazwiska Tołstoja, Mereżkowskiego, Nowaczyńskiego, Zapolskiej, Krzywoszewskiego i innych powtarzały się ustawicznie na afiszu krakowskim.

Stosunkowi Solskiego do Nowaczyńskiego należy poświęcić słów kilka, zaznaczając chociażby, że Solski odegrał wobec niego rolę Sary Bernhardt wobec Rostanda i równocześnie Coquelina wobec Rostanda; ostatnie dramatyzowane z wielkim talentem kroniki Nowaczyńskiego byłyby bez Solskiego jedynie — książką. Sukces swój teatralny zawdzięcza ten autor w połowie przynajmniej swemu genialnemu, nie odtwórcy, lecz współtwórcy, bo nigdy wyraźniej nie objawiła się aktorska współtwórczość z poetą, jak w tym właśnie wypadku. Obaj, i aktor i autor mają równocześnie i prawa i obowiązki wdzięczności; Solski zawdzięcza Nowaczyńskiemu nieporównane role, Nowaczyński Solskiemu wykonanie ich, jakiego lepszego pomyśleć niepodobna. Obie te role, Car Dymitr i Fryderyk Wielki, należą do najpopularniejszych w repertuarze Solskiego, pierwsza przez swą niesłychaną barwność, druga przez mistrzowskie skupienie; ta druga rola szczególniej, jest arcydziełem bez konkurencji i w niej to właśnie wielki aktor na wygiętych w kabłąk plecach pruskiego króla dźwiga w górę nietylko brzemię państwa, lecz równocześnie dźwiga i Nowaczyńskiego. Solski, jakby nagle skarlały, czarodziejstwem swej charakteryzacji zamieniony w żywego trupa, w którym się już dawno wypaliło serce, a tylko mózg gorączkowo płonie, zmieniony do niepoznania, czyni wrażenie niesamowite, umiejąc niewidocznie zmieniać złodziejską dobroduszność bohatera Nowaczyńskiego w syk jadu, nienawiści i perfidji, wszystko to zaś połączyć w plugawym, złym, djabelskim śmiechu, którym przyjaciel Voltaire'a wszystkie kończy sprawy. Mistrzowstwo tego splotu rodzi jakąś postać piekielną, równocześnie zaś niezwykłą i niecodzienną, przejmującą dreszczem przez cały

czas, w niektórych zaś chwilach, kiedy w piersi straszliwego starca wszystkie się zbierają siły, aby wybuchnąć wielkim głosem, co się za chwilę załamie i opadnie — w obronie dzieła złego swego życia — wtedy Fryderyk Solskiego budzi grozę.

W galerji wielkich ról Solskiego, w których, aby niektóre tylko wspomnieć, prócz omówionych: Strażnik niezłomny ze sztuki Staffa, Wala z dramatu Żuławskiego, cudownie odegrany Królewicz z bajki-poematu Germana, wspaniały Horsztyński, Pastor z dramatu Björnsona, Pietro Negri Słowackiego, w pysznej, ponurej, jakby własnem złem stworzonej masce, Paweł I. Mereżkowskiego, — niema ani jednej, w którejby Solski nie był artystą wielkim. Grał w życiu swojem wiele ról nieodpowiednich, lecz w najbardziej nawet niewłaściwej Solski był Solskim.

Solski jest wielkim aktorem wbrew przepisom Diderota, tak pilnie przestrzeganym swego czasu przez Coquelina, Solski oddaje bowiem całego siebie na pastwę zachłannej roli. Solski spala się w roli i stąd pochodzi ta zmagająca i gnąca widza prawda jego postaci, wiara w przeżywane przez Solskiego na scenie życie. To też po każdej roli pot z niego ścieka kroplami i ma wrażenie, jakby się podniósł po ciężkiej chorobie. Przedziwne siły ma jednakże ten człowiek, niewiadomo czy z gutaperki, czy ze stali. Znękany, gotów jest tejże samej chwili ogromną siłą woli zmusić się do energji i gotów jest świeży rozpocząć na nowo grę, byle go tylko światło kinkietów wprawiło w to gorączkowe odurzenie, które wywołuje podniecający środek lekarski. Ten dziwny człowiek potrafił grać jednego dnia dwa razy rolę »Judasza« od godziny trzeciej po południu do dwunastej w nocy z godzinną przerwą, podczas której nie zdejmował nawet peruki. Co jednak jest nie do wiary, Judasz jego wieczorny był jeszcze wspanialszym; zdumieje się, kto wie, jak rola ta wycieńcza, jak rozstraja i jak szarpie nerwy.

Solski chciałby, aby każdy tak pracował tam, gdzie on jest, jak pracuje on, od rana do nocy. Widziałem próbę generalną z »Legjonu«, ktora trwała tylko do — czwartej godziny nad ranem, a skończyła się dlatego tak... wcześnie, gdyż aktorzy mdleli ze zmęczenia. Niespożyta ta energja Solskiego, energja nie do pojęcia. wyrobiła w nim żądanie nadmiernej obowiązkowości i nieustępliwość pod tym względem. Rzecz prosta, że »przyjacielskiej« popularności to nie urabia. Stało się wskutek tego, że tam, gdzie z jednej strony była ta nieustępliwość i niechęć kierownictwa do oportunizmów, z drugiej sporo zawiści i zwyczajnego w każdym teatrze niezadowolenia, wytworzył się ferment, jaki panował w teatrze krakowskim z końcem pierwszego sześciolecia Solskiego. Ferment ten powiał też w oczekiwaniu zasadniczej zmiany stosunków, kiedy miał nastąpić wybór dyrektora na nowe sześciolecie (1910 r.). Opinja była za Solskim, opinja, która nie czyni układów, nie zna się na radzieckich targach, uwielbiająca Solskiego jako artystę, czcząca go jako kierownika teatru, który dobre imię teatru krakowskiego nietylko, że w czystości zachował, lecz mu wielkiego dodał blasku. Obrany dyrektorem po raz drugi, spełnił Solski marzenie swoje wystawiwszy przedewszystkiem »Legjon« Wyspiańskiego. W czasie tym, w okresie »dwóch lat« (już pod koniec) pojechał z teatrem swym do Lwowa, gdzie zaprezentował zespół i repertuar krakowski, aż się zdumiał, naturalnie w bardzo rezerwowanej formie, w ostatnim swem sprawozdaniu Wydział krajowy. Solski zdobył sobie publiczność lwowską przebojem, rozmiłował w teatrze i rozkapryszoną, przez premierowy snobizm zbieraną, przekonał o potrzebie »wielkiego repertuaru. Repertuar teatru krakowskiego, zdobycz ośmiu lat pracy Solskiego, okazał się godnym wielkiej czci i tego szacunku, którego nie mogła sobie nigdy zyskać przypadkowość repertuaru lwowskiego, pracującego w warunkach fatalnych nie ze swojej winy.

Bez bufonady, bez pozy i brzęku, lecz skromnie i cicho ogłaszał teatr krakowski, jakby tylko obowiązek swój pełniąc i powinność: Słowackiego, Szekspira i Corneille'a; Wyspiańskiego, Fredrę, Tołstoja, Shawa, Mereżkowskiego, Rostworowskiego, Rydla i Krzywoszewskiego. Teatr ten, to w znacznej mierze dzieło Ludwika Solskiego, któremu Kraków więcej zawdzięcza niż przypuszcza. Solski może sobie wprawdzie powiedzieć modą Ludwika XIV. — »teatr to ja«, lecz tego nie powiedział on nigdy, chętnie i radośnie dzieląc się swemi zwycięstwami ze swoją artystyczną drużyną.

Na rok przed wojną opuścił Solski Kraków dla Warszawy; rozpoczynał tam ongiś wielki artysta ciężką swoją pracę, tam też poniósł swój tyloletni artystyczny dorobek i ogromne doświadczenie. Pracował wiele lat niezmordowanie, o głodzie i chłodzie, trudził się nadmiernie, gdyż nic mu w jego świetnym zawodzie lekko nie przyszło, — w nagrodę zaś ma szeroko sławne imię i entuzjazm wszystkich, którzy zblizka czy zdaleka na tę pracę patrzyli.

STEFAN NOWIŃSKI.

Ludwikowi Solskiemu — do sztambucha.

Solski jest bezsprzecznie najpopularniejszym z naszych największych aktorów. Jest po prostu genialnie ruchliwy, dzieląc się właściwie na trzech Solskich, i każdy z nich jest wybitnym.

Mamy i znamy wszyscy Solskiego-aktora, niezrównanego jako Łatkę, i odmiennego, choć pokrewnego Harpagona, Judasza, Fryderyka Wielkiego, Samozwańca i setki innych, wspaniałych i niezapomnianych kreacyj, dalej Solskiego-reżysera, świetnego kapelmistrza zespołu scenicznego, co nawet z miernych solistów umie skojarzyć harmoniczną współgrę, i wreszcie Solskiego-dyrektora teatru, bo i w historji kierownictwa sceny ma niezapomniane zasługi.

Jako aktor jest Solski tak znany i tyle już o nim napisano, że dodawać mu już nic nie trzeba, jedynie chyba podnieść fenomenalną intuicję, która wskazując mu prawie zawsze właściwy ton i umiar gry, ustrzega go od różnych faux pas tak nierzadkich u wybitnych artystów.

Obok genialnej ruchliwości, która czyni go wprost wiecznie młodym, ma on też genialną pracowitość, właściwą niezwykłym indywidualnościom artystycznym.

W czasie, gdy był dyrektorem w Krakowie, zdumiewał i przerażał wszystkich w personalu swą sprężystością i niewyczerpaną energią; podobno w najgorszym humorze był wieczorem na samą myśl, że w nocy sam i wszyscy inni muszą sypiać, przerywając zajęcie, które mu się zawsze w rękach zdawało palić.

W anegdotycznej tej sylwetce nie będę wybierał jego ról, bo trudno je zresztą spamiętać; jest ich tyle, że gdyby mogły jakimś dziwnym sposobem w jednej chwili ożyć, powstałoby pokaźne miasteczko powiatowe

Solskich, dzieci jednego ojca — Ludwika, a byłoby stanowczo ciekawsze od niejednej stolicy — bo pełne typów, mimo pokrewieństwa, odmiennych.

Jako reżyser, ma Solski za sobą wiele łez i hamowanych pasyj — u tych, którym fałszywe apetyty obmierżał, oraz oporną pamięć czy warunki na właściwy kierunek nastawiał, ale też ma przed sobą całą plejadę młodszych talentów, które obudził i wybitnymi dziś artystami uczynił, a nadto u widzów-znawców pamięć przedstawień zgranych do jednego tonu i technicznie wzniesionych bardzo wysoko. Jest on bezsprzecznie jako reżyser mistrzem techniki teatralnej, tj. tych wszystkich szczegółów i szczegółików, które na całość dobrego wrażenia u widza się składają. Ile pracy i pomysłowej energji one pochłaniają — wiedzą znawcy pracy scenicznej — widz odczuwa je tylko negatywnie: gdy ich niema, brak mu czegoś do zupełnego zadowolenia z widzianej sztuki.

Jako dyrektor, ma Solski zasługi, wynikające z poprzednich cech jego owocnej pracy, a nadto zasługę wprowadzenia do teatru innego działu sztuki: malarza-dekoratora. Pragnąc zawsze pełni artystycznej, musiał zmienić szablonowość wystawy i zmienił ją na współtwórczą pracę malarza, dającego dziełu artystyczną i przystosowaną oprawę sceniczną. A w samej grze przykładem swym i pracą nad młodemi talentami przysporzył scenom polskim wiele świetnych sił wszelkiego rodzaju.

Podobno dzisiaj Solski liczy już sobie poważną cyfrę lat, lecz ja stanowczo twierdzę, że jest najmłodszym z młodych, bo słyszałem go, jak po całodniowej wycieczce na Giewont śpiewał o 2 w nocy partję Jontka i Halki i to po żydowsku... to znaczy, że od r. 1882, gdy robił to na serjo w ówczesnym teatrze poznańskim, nic mu lat nie przybyło, jeno zasłużonej sławy i uznania.

Jest wiecznie młodym, będzie też i nieśmiertelnym w historji sceny polskiej.

Kronika.

Teatr im. Słowackiego na Targach poznańskich. Na obecnych Targach poznańskich w pawilonie Związku miast wystąpił teatr im. J. Słowackiego z pokazem, który daje dobry pogląd na artystyczną pracę tej instytucji. Zobrazowano cały 32-letni okres pracy teatru krakowskiego w nowym budynku, ale szczególną uwagę poświęcono ostatniemu 10-leciu, w którem miasto prowadzi teatr we własnym zarządzie. Wystawa, ułożona w trzy grupy eksponatów, daje najpierw w grupie A widoki gmachu z zewnątrz i oryginalną akwarelę Zawiejskiego na tle pejsażu plant, oraz wnętrza z rozkładem miejsc i kurtyną Siemiradzkiego, klatki schodowej, foyer, westibulu, plany dwu rzutów poziomych, plan przekroju podłużnego. Dalej oglądamy nader interesujący i pouczający graficzny przegląd przedstawień od roku 1893—1924, oparty na ścisłej statystyce. Statystyczny ten obraz będzie dla przyszłego badacza cennym przyczynkiem do dziejów recepcji repertuaru rodzimego i obcego w teatrze krakowskim. W grupie B oglądamy ważniejsze barwne projekty dekoracyjne

z okresu dyrekcji T. Trzcińskiego: Karola Frycza do „Nieboskiej komedji“, Zygmunta Wierciaka do „Orlątka“, Feliksa Krassowskiego do „Zaczarowanego koła“ i „Zwiastowanie“ Claudela. Wreszcie grupa C daje obraz kultu Słowackiego i Wyspiańskiego na scenie krakowskiej. Zwłaszcza liczne zdjęcia dekoracyjne i zespołowe z 10-ciu sztuk twórcy „Wesela“ są tu bezspornem świadectwem ogólno-narodowej zasługi teatru krakowskiego w dziele kultu St. Wyspiańskiego. Wystawa ma dla kulturalnej pracy Krakowa wybitnie propagandowe znaczenie. Przyjęta też została nader życzliwie przez publiczność zwiedzająca oraz przez prasę poznańską, która poświęca jej dłuższe fejletony.

Teatr im. Słowackiego a wojsko. Współpraca teatru naszego z załogą Obozu Warownego w ostatnich dwu latach przybrała na sile w stopniu, który świadczy jak najchlubniej o inicjatywie i pracy oświatowej w łonie wojskowych sfer kierowniczych. Swiadczenia i korzyści tej współpracy są obustronne. Widowiska popularne i rozdawnictwo kart wstępu, pozwoliły w ubiegłym roku korzystać z przedstawień 10 tysiącom żołnierzy, cyfra, która musi poważnie zaważyć w dziele kulturalnego i obywatelskie uświadomienia żołnierza. Z drugiej strony miło nam na tem miejscu stwierdzić i najszczersze sferom wojskowym złożyć podziękowanie za pełną życzliwej gotowości pomoc, z jaką w zrozumieuiu narodowej i wychowawczej doniosłości naszych zamierzeń spieszą teatrowi, ilekroć zachodzi tego potrzeba. Teatralne zainteresowania żołnierza krakowskiego znalazły obecnie wyraz w fakcie stworzenia własnej sceny żołnierskiej. Uroczyste jej otwarcie odbyło się dnia 3 maja b. r. pod auspicjami Dyrekcji i Zespołu Teatru im. Słowackiego. Imieniem Dyrekcji podkreślił Dr. Tadeusz Świątek doniosłą misję tej nowej w naszym mieście placówki teatralnej, poczem artyści nasi pod reżyserją p. Jednowskiego odegrali „Damy i Huzary“ Al. Fredry.

Świadectwem tej kulturalno-oświatowej współakcji są dwa poniżej przytoczone podziękowania.

Do

Dyrekcji Teatru im. Jul. Słowackiego

w Krakowie,

Z przedłożonego mi raportu ref. ośw. K. O. War. przekonałem się, że w roku 1924 około 10.000 szer. tutejszego O. War. korzystało z przedstawień w tamtejszym teatrze. Również i w tym roku poparcie mnie w pracy ośw. w tut. O. War. jest bardzo wydatne, gdyż Szan. Dyrekcja udziela codziennie około 30 biletów wolnego wstępu dla szeregowych tutejszych formacji. Za tę obywatelską współpracę na niwie oświatowej w wojsku wyrażam Szanownej Dyrekcji moje głębokie uznanie i podziękowanie.

Komendant Obozu Warownego

Augustyn

pułkownik S. G.

Uroczystości, urządzone w dniu 3 maja w Domu Żołnierza, przyczynić się musiały w wielkiej mierze do podniesienia i utrwalenia uczuć patrjotycznych wśród szeregowych tutejszego garnizonu. Jest to w znacznej mierze zasługą P. T. Dyrekcji, Zespołu artystów i Personalu technicznego tamtejszego teatru, którzy bezinteresownie i pełną poświęcenia pracą przyczynili się, że żołnierz spędził ten uroczysty dzień na miłej rozrywce, kształcącej duszę i serce.

Za to gorące poparcie mnie w pracy oświatowo-kulturalnej wśród szeregowych tutej. O. War. składam P. T. Dyrekcji, Zespołowi Artystów i Personalowi technicznemu w imieniu Służby uznanie i podziękowanie.

Komendat Obozu Warownego:

w. z. *Schlegl*

pułk.

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI.** Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**

Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.

Klisze zamieszczone w tym zeszycie, wykonał Zakład »Zorza«, Kraków, św. Krzyża 7.

Czcionkami Drukarni Związkowej, Kraków, ul. Mikołajska 13.